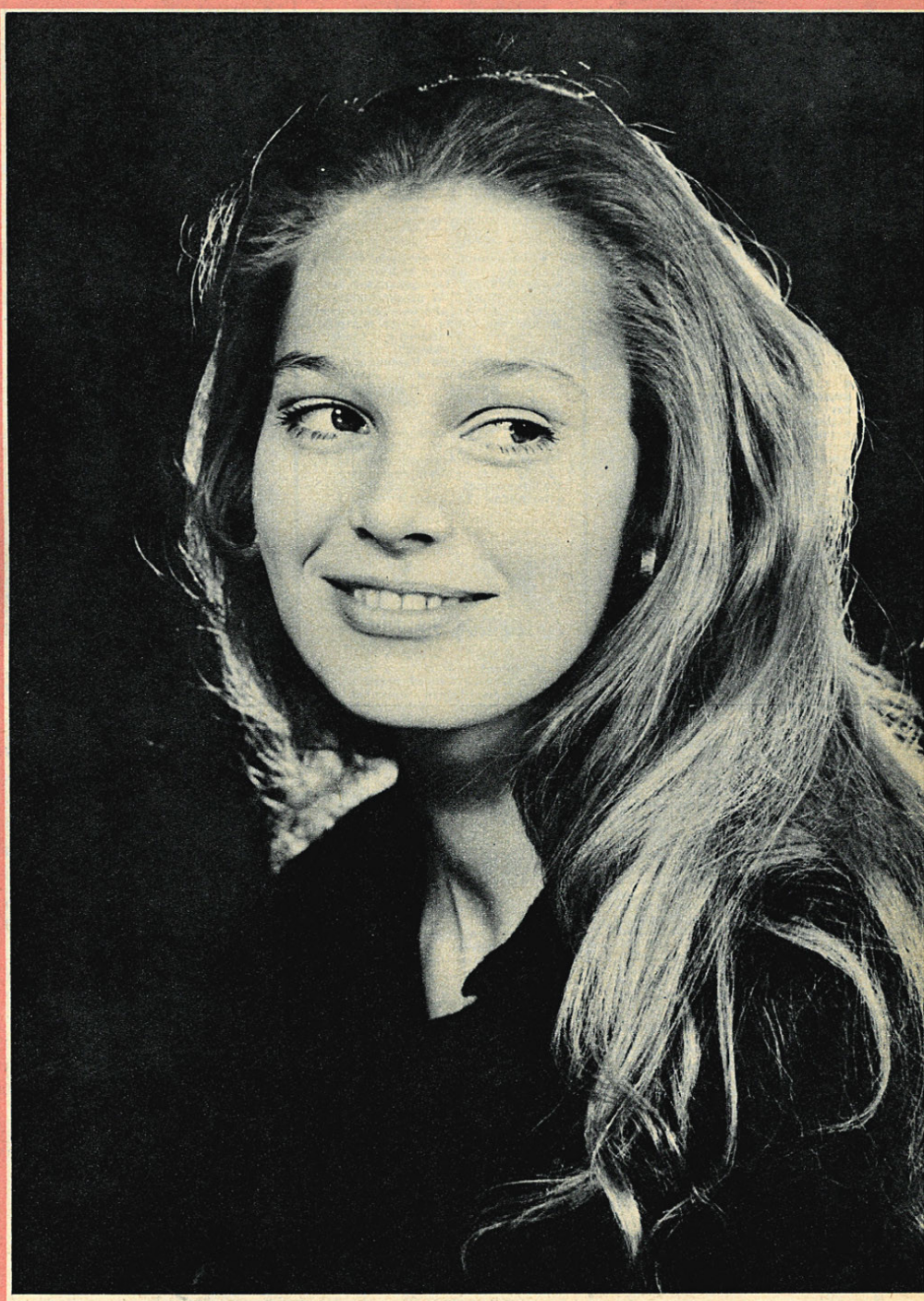
FILM



MAŁGORZATA BRAUNEK

Fot. Z. Nasierowska

22 LIPCA

• NR 30 (1233) • ROK XXVII • 23 LIPCA 1972 • CENA 3 ZŁ •

Wiceprzewodniczący Pavel Pisarev (z lewej) i wiceminister Czesław Wiśniewski po podpisaniu umowy

tydzień w filmie

● 6 lipca podpisano w Warszawie protokół i plan współpracy między Naczelnym Zarządem Kinematografii Ministerstwa Kultury i Sztuki a Zjednoczeniem Państwowym „Bułgarska Kinematografia" Komitetu Sztuki i Kultury Bułgarii. Protokół podpisali: wiceminister Kultury i Sztuki, Czesław Wiśniewski oraz wiceprzewodniczący Komitetu Sztuki i Kultury, Pavel Pisarev.

● W dniach 28 września — 1 października odbędzie się w Szczecinie V Ogólnopolski Festiwal Krótkometrażowych Filmów Morskich. W konkursie mogą wziąć udział filmy wyprodukowane w wytwórniach filmowych, ośrodkach telewizyjnych — oraz filmy amatorskie. Grand Prix festiwalu, ufundowane przez Ministra Żeglugi, stanowi Złota Fregata, połączona z premią w wysokości 25 tysięcy złotych. Przewidziane są ponadto cztery Srebrne Fregaty, z premiami po 10 tysięcy złotych. Filmy należy zgłaszać do dnia 1 sierpnia, pod adresem Komitetu Organizacyjnego; Szczecin, Zamek Książąt Pomorskich.

● Ukazał się „Mały Rocznik Filmowy 1971", wydany przez Redakcję Wydawnictw Filmowych CWF. Zawiera m. in. omówienie polskiej produkcji filmowej w roku 1971, spis filmów wyprodukowanych przez wszystkie wytwórnie krajowe oraz zestaw filmów zagranicznych, wprowadzonych na nasze ekrany w roku ubiegłym. W wydawnictwie opublikowano dane na temat frekwencji, jaką uzyskały filmy polskie i zagraniczne w latach ubiegłych. „Mały Rocznik Filmowy" zawiera także pierwszą część leksykonu aktorów polskich; dalsze partie ukazywać się będą w latach przyszłych.

● W Wytwórni Filmów Fabularnych w Łodzi dokonano pierwszych prób przekopiowania filmu „Kopernik" z taśmy 35 mm na taśmę 70 mm. Istnieje projekt, by „Kopernika" rozpowszechniać w kinach w dwu wersjach — na taśmie 35 mm i 70 mm.

film polski na świecie

● Na X Międzynarodowym Festiwalu Filmów Fantastyczno-Naukowych w Trieście (8—15 lipca) Polska przedstawiła film Andrzeja Wajdy „Przekładaniec".

● Na XVII Międzynarodowym Festiwalu Filmowym w Cork (10—17 czerwca) film „Bykowi chwała" Andrzeja Papuzińskiego otrzymał II nagrodę w kategorii filmów o sztuce oraz nagrodę Irlandzkiego Towarzystwa Filmowego. Ten sam film otrzymał dyplom uznania na XXI Międzynarodowym Festiwalu Filmowym w Melbourne (12—17 czerwca).

● W dniach 20 lipca—1 sierpnia odbywa się XVIII Międzynarodowy Festiwal Filmowy w Karlovych Varach. Polska zgłosiła na ten festiwal film Jana Łomnickiego „Poślizg".

● W dniach 18—24 lipca trwają Dni Filmu Polskiego w trzech miastach Syberii: Nowosybirsku, Irkucku i Bracku. W programie znalazły się filmy: „Perła w koronie" Kazimierza Kutza, „Znicz olimpijski" Lecha Lorentowicza, „Lokis" Janusza Majewskiego, „Akcja »Brutus«" Jerzego Passendorfera, „Pułapka" Andrzeja J. Piotrowskiego, „Wezwanie" Wojciecha Solarza i „Kłopotliwy gość" Jerzego Ziarnika.

● Na I Międzynarodowy Tydzień Filmów Morskich w Cartagenie (22—29 Epca) Polska zgłosiła filmy: „Sceny z życia kapitana" Marii Kwiatkowskiej oraz „Salut dla »Garlanda«" Leonarda Ordo.

przyjazdy, wyjazdy

● *W dniach 6 — 15 lipca przebywali w Polsce dwaj przedstawiciele kinematografii hiszpańskiej: Antonio Pelayo, wysłannik festiwalu filmowego w Valladolid, oraz Manuel Alcala, krytyk filmowy. Goście hiszpańscy zapoznali się z naszą najnowszą produkcją filmową.*

projekty i realizacje

● W zespole TOR zaakceptowano do realizacji scenariusz według powieści Michała Choromańskiego **„Zazdrość i medycyna"**. Autorem scenariusza i przyszłym reżyserem jest Janusz Majewski.

● W montażu i udźwiękowieniu jest film **„Przeprowadzka"** Jerzego Gruzy (PANORAMA).

● Po kolaudacji jest film Ewy i Czesława Petelskich **„Kopernik"** (ILUZJON).

● Janusz Nasfeter rozpoczyna w Augustowie zdjęcia do filmu „Motyle" (ILUZJON), według scenariusza napisanego wspólnie z Teresą Nasfeter. Film będzie opowiadał o młodzieży, o jej pierwszych zainteresowaniach erotycznych. W rolach dziecięcych występują: Bożena Fedorczyk, Grażyna Michalska, Andrzej Boczula, Bogdan Izdebski, Roman Mosior, Krzysztof Sicrocki i Piotr Szczerkowski. Operatorem filmu jest Krzysztof Winiewicz.

● Andrzej J. Piotrowski ukończył zdjęcia do filmu **„Z tamtej strony tęczy"** (PRYZMAT) i przystąpił do montażu i udźwiękowienia.

KRÓTKI METRAŻ

● Serwis Filmowo-Telewizyjny TELE-AR „Agencji Robotniczej" przygotowuje kilka telewizyjnych filmów dokumentalnych, poświęconych różnym republikom Związku Radzieckiego. Filmy te powstają we współprodukcji z Główną Redakcją Teleinformacji Agencji Prasowej „Novosti" w Moskwie i są realizowane z okazji obchodów 50-lecia powstania ZSRR.

Trzyaktowy film **„Uzbekistan"**, w reżyserii Krzysztofa Rogulskiego, ze zdjęciami Cezarego Makowskiego, jest poetycką opowieścią o Uzbeckiej Socjalistycznej Republice Radzieckiej. W części pierwszej (barwnej) autorzy przedstawili historię i zabytki Uzbekistanu. Część druga opowiada o przeobrażeniach na tak zwanym „Głodnym stepie", przedstawia wielkie inwestycje wodne i rozwój rolnictwa. Wreszcie część trzecia jest impresją o Taszkiencie, mieście nawiedzonym przed kilku laty straszliwym trzęsieniem ziemi, a dziś odbudowanym i nowoczesnym.

Drugi film (reżyser Tomasz Pieczyński, zdjęcia — Włodzimierz Leśkiewicz) poświęcony jest Rosyjskiej Federacyjnej Socjalistycznej Republice Radzieckiej, a w szczególności ludziom, którzy urodzili się w roku powstania Kraju Rad. Film nosi tytuł **„Rówieśnicy"** i przedstawia robotników, naukowców, kołchoźników i artystów, którzy opowiadają o swoich losach i dziejach największej republiki ZSRR. Wykorzystano tu wiele materiałów archiwalnych.

W tym roku zostanie także zrealizowany trzeci film dokumentalny o Litewskiej Republice Radzieckiej. Reżyserować będzie Ryszard Badowski.

Z OKAZJI ŚWIĘTA

22 LIPCA

SKŁADAMY WSZYSTKIM NASZYM CZYTELNIKOM I WSPÓŁPRACOWNIKOM NAJLEPSZE ŻYCZENIA.

Andrzej Kopiczyński w filmie „Kopernik"

tematy dnia

MIASTECZKO TITKOWA

Andrzej Titkow należy do najmłodszego pokolenia realizatorów. Szkołę filmową ukończył w roku ubiegłym; obecnie wchodzi na ekrany jego pierwszy film dokumentalny „W takim niedużym mieście", zrealizowany w WFD (pisaliśmy o nim w nr. 29).

— Bywa pan zaliczany do tej samej grupy dokumentalistów, co Tomasz Zygadło czy Krzysztof Kieślowski. Czy poczuwa się pan do tej wspólnoty?

— *Myślę, że istnieje coś takiego, jak wspólnota pokoleniowa. Znaczy to, że — mimo różnic wynikających przede wszystkim z temperamentu twórczego — podobnie myślimy i odczuwamy, podobnie widzimy wiele spraw.*

— Pański film „W takim niedużym mieście" pomawiano o to, że jest paszkwilem na małe miasteczka.

— *Nie zgadzam się. Chciałem sportretować pewien typ prowincjonalizmu, objawiający się w postawach społecznych, myśleniu, działaniu. Zjawisko to występuje zresztą nie tylko w małych miasteczkach.*

— Jak by pan określił myśl przewodnią swego filmu?

— *Chciałem przedstawić różne aspekty życia w małym mieście — i jednocześnie udowodnić jak trudno powiedzieć o tym coś jednoznacznego. Dam przykład: w jednej ze scen filmu oglądamy zebranie kółka recytatorskiego; jed-*

„W takim niedużym mieście" reż. Andrzeja Titkowa

na z dziewcząt po krótkiej dyskusji wyznaje, że nie cierpi na kompleks prowincjonalny, wierzy w skuteczność „pracy od podstaw" w każdych warunkach — nawet w małym mieście. Ta optymistyczna scena zostaje skonfrontowana ze spotkaniem miejscowych literatów. Takich zestawień jest w filmie wiele. W sumie — widz znajdzie kilka akcentów ironicznych; zarazem jednak bardzo bym chciał, by uwierzył w moją sympatię dla ludzi, których pokazuję. Nie potępiam nawet tych, którzy szukają rozrywek dość wątpliwej wartości. Ich dramat polega na tym, że nie mają właściwie alternatywy. Działalność kulturalna w małych miastach sprowadza się nierzadko do tak zwanej radosnej sprawozdawczości; uważam to zresztą za jedną z cech charakterystycznych prowincjonalizmu.

— Słyszy się opinie, że dokument „czysty" jest niemożliwy; że realizator nie może uniknąć ingerencji w przedstawiane wydarzenie czy sytuację. Co pan o tym sądzi?

— *To zależy od tego, co rozumiemy przez słowo „ingerencja". Może ona polegać na tym, że reżyser aranżuje jakąś sytuację, której następnie pozwala rozwijać się samorzutnie, ograniczając się do roli biernego obserwatora.*

Wydaje mi się, że nie przekraczałem tej granicy. Oto przykład: po wstępnej rozmowie z prezesem koła młodych literatów w miasteczku, zauważyłem, że jest to człowiek o silnej indywidualności. Doszedłem do wniosku, że jego osobowość może wywierać wpływ na sam profil koła, na jego działalność. Chcąc ukazać ten wpływ, zaproponowałem zorganizowanie spotkania wszystkich członków związku. Zebranie to — uwiecznione na taśmie filmowej — miało dokładnie taki przebieg, jakiego się spodziewałem. A przecież moja ingerencja w tok wydarzeń była właściwie żadna: identyczne zebranie mogło się odbyć niezależnie od naszych propozycji.

Rozmawiał: ski

POSKROMIENIE OGNIA

Opodal szosy, wijącej się wśród pagórkowatej okolicy, leży nieprzytomny mężczyzna w starszym wieku. Pochylony nad nim przyjaciel gorączkowo usiłuje udzielić mu pomocy, próbuje wcisnąć do sztywniejących ust pigułkę, wlać płyn; zrozpaczony, zatrzymuje przejeżdżające szosą samochody. Uratowanie życia tego człowieka jest dlań sprawą niezwykłej wagi, nie tylko ze zwykłych ludzkich względów...

To jeden z początkowych, a zarazem końcowych epizodów filmu „Poskromienie ognia" według scenariusza i w reżyserii Daniła Chrabrowickiego. Współtwórca pamiętnych „Dziewięciu dni jednego roku" Romma podejmuje po raz pierwszy na ekranie temat historii radzieckich osiągnięć w dziedzinie rakietnictwa — od pionierskich prób w latach przedwojennych, aż do wyjścia człowieka w Kosmos. Fabuła filmu osnuta jest wokół faktów z życia znakomitego uczonego, głównego konstruktora radzieckich rakiet kosmicznych, Siergieja Korolewa. Stał się on pierwowzorem bohatera filmu, Andrieja Baszkircewa, którego na ekranie ucieleśnia znany aktor Kirił Ławrow.

W obszernej, dwuseryjnej opowieści, której gatunek dramatyczny trudno określić, Chrabrowicki rozwija temat w kilku różnych, stale przecinających się płaszczyznach. Pierwszą stanowią kolejne, dokumentalnie niemal potraktowane, etapy rozwoju radzieckiej techniki rakietowej.

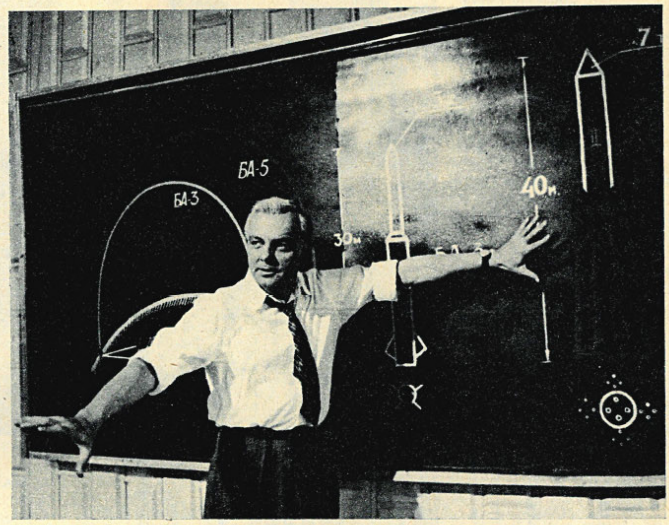
Akcja cofa nas do początku lat trzydziestych. Oto sędziwy uczony-marzyciel, syn zesłańca polskiego, Konstanty Ciołkowski (gra go z niezwykłą werwą Innokientij Smoktunowski), jeszcze w roku 1903 ogłosił teorię lotu rakiety jednostopniowej, a w 1929 — wielostopniowej. W pustej salce w Kałudze, gdzie uczony mieszkał i miał wygłosić odczyt, zjawia się tylko jeden słuchacz: bohater filmu Baszkircew, który z zapałem przejmuje nie tylko idee, ale i technologiczne wyliczenia Ciołkowskiego. W tym czasie lotnicy radzieccy z Czkałowem na czele dokonują rekordowych przelotów. Baszkircew, pasjonujący się wtedy szybownictwem, obmyśla możliwości skonstruowania samolotu odrzutowego. W roku 1933 w podmoskiewskim lesie następuje historyczny start rakiety „09". Młodzieńcze przedsięwzięcia bohatera kończą się niekiedy fiaskiem. Metaforyczny motyw rozbijającego się o górski stok szybowca powraca w filmie kilkakrotnie, zapowiadając drugi temat filmu: konieczność ryzyka, prawo uczonego do eksperymentu, walkę o własne racje, czasem wbrew wszystkim: otoczeniu, przełożonym, władzy.

Wybucha wojna. Doświadczenia Baszkircewa zostają wykorzystane przy konstrukcji nowej broni: słynnych katiusz, które sieją postrach w hitlerowskich szeregach. On sam nadzoruje ich seryjną produkcję. Po zwycięstwie powraca znów do idei Ciołkowskiego: budowy rakiet wielostopniowych, zdolnych poszybować w przestrzeń kosmiczną. Władze radzieckie zdają sobie sprawę ze znaczenia rakiet, jako dalekosiężnych nośników broni jądrowej. Stalin zwraca uwagę, by nie lekceważyć prac prowadzonych przez von Brauna na użytek Amerykanów. Tak więc doświadczenia i osiągnięcia Baszkircewa stają się niejako wypadkową zadań, jakie przed jego zespołem stawiają potrzeby obronności i rozwoju nauki. Baszkircew ma przy sobie jako najbliższych doradców — przedstawiciela ministerstwa obrony i komitetu centralnego partii. Między członkami tego triumwiratu trwają stale gorące dyskusje, wybuchają spory, a nawet gwałtowne kontrowersje. Bo Baszkircew jest zawsze maksymalistą, chce sięgać dalej niż przyzwalają na to wszelkie „okoliczności obiektywne". Widz jest więc świadkiem zarówno starcia teoretycznych racji, jak i przebiegu kolejnych, udanych i nieudanych, startów rakiet kosmicznych. Ta część filmu jest najbardziej interesująca. Nie brak także pamiętnego zestrzelenia amerykańskiego samolotu szpiegowskiego nad ZSRR.

Trzeci wątek filmu to życie prywatne Baszkircewa, historia jego nieudanego małżeństwa z towarzyszką lat młodości, a także miłość, którą darzy bohatera jedna z jego współpracownic. Historie te budzą jednak najwięcej zastrzeżeń i wątpliwości. Widz rozumie wprawdzie, że autorzy — pokazując, jak trudno pogodzić genialnej jednostce fascynację nauką ze „zwykłym" życiem rodzinnym (Baszkircew zapomina latami o żonie i nie wie, że ma dziecko) — mają na myśli całkowite oddanie się bohatera sprawie i niejako „klasztorny" reżim jego pracy, ale nie zostało to uzasadnione ani sytuacyjnie, ani psychologicznie. *„Dążenie do pokazania jedności charakteru postaci, poświęcającej wszystko, nawet miłość, dla pracy, doprowadziło raczej do zubożenia osobowości bohatera, do melodramatu"* — zauważa słynny kosmonauta Szatałow w swej obszernej wypowiedzi na temat „Poskromienia ognia" w „Litieraturnej Gazietie". Szatałow zarzuca też autorom, że wprowadzając na ekran autentyczne postacie (Ciołkowski, Kurczatow) potraktowali Gagarina, jako pierwszego kosmonautę, anonimowo — co jest nazbyt rażącą niekonsekwencją.

„My, kosmonauci — kończy Szatałow — *bardzo chcielibyśmy, aby o tych zdumiewających, utalentowanych uczonych, którzy pracują wraz z nami, wszyscy dowiedzieli się jak najwięcej. Ale nie zawsze jest to możliwe".*

Z. P.



Kontynuator Ciołkowskiego
Kirił Ławrow

„Ukroszczenje ognia", film produkcji radzieckiej, reż. Danił Chrabrowicki

głosy i *głosy*

NA PRZYKŁADZIE DOBROSZYC

We wsi Dobroszyce pow. Grójec, w odstępie dziesięciu lat przeprowadzono badania socjologiczne **„nad zagadnieniami akceptacji społecznej nowoczesnych środków przekazu kulturalnego w związku ze sprawą wolnego czasu w gospodarstwie rolnym".** Wyniki ostatnich obserwacji (1971 rok) omawia Eugenia Jagiełło-Łysiowa w miesięczniku WIEŚ WSPÓŁCZESNA, (nr 5/72 — **„Sprawy kultury w Dobroszycach").** Z zamieszczonego w artykule zwięzłego opisu zmian, jakie zaszły w ciągu minionych dziesięciu lat, można z dużym prawdopodobieństwem wnioskować, że Dobroszyce niewiele — jeśli w ogóle — odbiegają od przeciętnego modelu współczesnej wsi polskiej. Oto, co pisze socjolog o sytuacji kina w Dobroszycach:

„Kino i chodzenie na filmy nie było w latach sześćdziesiątych formą całkowicie przez wieś zaakceptowaną; uznawane było raczej jako rozrywka dla młodych. Występowały tu jeszcze pewne opory natury kulturowej, głównie wśród najstarszej generacji kobiet, jak również — zwłaszcza w stosunku do kobiet-gospodyń obarczonych dziećmi i gospodarstwem — bariera wolnego czasu. Występowała także niekiedy, przy liczniejszej zwłaszcza rodzinie, bariera finansowa. Istniała także niewątpliwie bariera rozumienia wynikająca ze zmienności obrazu (popularnie zwanego miganiem), nieumiejętności śledzenia treści, nierozumienia symboli i języka filmu, czy po prostu poziomu intelektualnego filmu. Istniała tu jednak grupa kinomanów, dla których przywożone filmy (kino objazdowe) nie były już zbyt dobre, gdyż mieli większe wymagania. Stąd poszukiwania dobrych filmów, nawet wyjazdy do pobliskiego miasteczka czy dalej, na filmy renomowane, rozsławione.

Kino w Dobroszycach zaczęło przechodzić kryzys już w erze istnienia jednego telewizora gromadzkiego i to z powodów najróżniejszych. Dla jednych film był jeszcze trudny i mało zrozumiały, dla innych mało atrakcyjny, gdyż na ogół nie najlepszy, a przy tym — dla wszystkich — wymagający płacenia. Kino weszło tu w kryzys właściwie jeszcze wtedy, n i m z d ą ż y ł o z a a d a p t o w a ć s i ę w e w s i n a d o b r e (podkreślenie nasze). **Na kinie też widać najbardziej konkurencyjny wpływ telewizji — zwolennicy filmu ulokowali bardzo szybko swoje filmowe zapały w filmie telewizyjnym. Po dziesięciu latach stwierdzamy w Dobroszycach zupełny upadek kina — niemal przestało ono przyjeżdżać. »Nie chodzę do kina, bo nie ma gdzie — mówi z żalem kinoman. — Coraz mniej ludzi przychodziło, bo za dużo telewizorów«.**

Według powszechnej opinii przyczyną upadku kina była znikoma frekwencja, związana z upowszechnieniem się telewizji. Trzeba zaznaczyć, że filmy w telewizji są rozrywką bardzo cenioną. Obserwuje się w Dobroszycach sporadyczne korzystanie z kina poza miejscem zamieszkania, ale dotyczy to głównie ludzi młodszych i nie ma głębszego wpływu na kształtowanie się środowiska kulturalnego w Dobroszycach".

Czy w świetle tych spostrzeżeń, tak żywe niekiedy dyskusje na temat wyposażenia technicznego, perspektyw rozwojowych, a przed wszystkim — potrzeb repertuarowych sieci wiejskiej, nie wydają się trochę jak przysłowiowa musztarda po obiedzie?

AFORYZMY FILMOWE

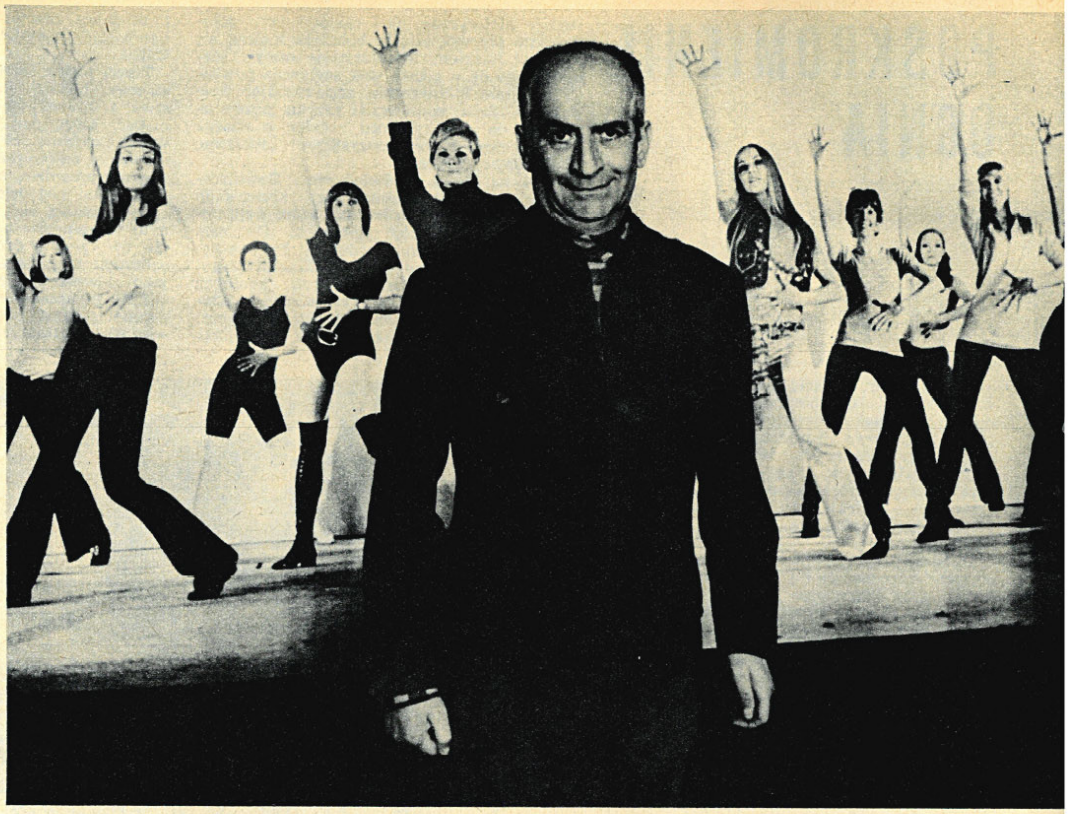
„Film przestaje być sztuką tylko na dziś, tę rolę odstępuje telewizji, a nabiera coraz większej nośności w tym trudnym wymiarze, jakim jest czas i wszystko co się z nim wiąże, a więc rozrachunek i rozpamiętywanie."

(Edmund Goneczarski — ARGUMENTY nr 28/72)

„Film elitarny to jak facet bez krawata. Nie dla niego zeroekrany, musi się zadowolić kinem studyjnym, a i to powinien się cieszyć, że go niki stamtąd nie wyrzuca."

(Z. H. — LITERATURA nr 19/72)

KAPPA



Te same miny
Louis de Funès

Z kogo się śmiejecie?
Z niego się śmiejecie!

Każda epoka ma takiego komika, na jakiego sobie zasłuży. Po epoce Chaplinów i Keatonów nadeszła epoka Louisa de Funèsa i aktora, nazwiskiem Buzzanca. Cóż za żałosna degrengolada! De Funèsowi zarzucano wiele: że w każdym swoim filmie powtarza zestaw min i gestów, stanowiących jego niezawodny (i zawsze ten sam) arsenał chwytów komediowych, że się nie rozwija, że działa na najniższe instynkty, że nie zadaje sobie trudu wzbogacania swego aktorstwa jakąkolwiek myślą. Jeden z krytyków francuskich napisał o nim: „Czym mógłby być de Fu-

Lada, bohater „Najlepszej kobiety mojego życia", cierpi na „kompleks Herostratesa": jest przeciętnym urzędnikiem, a prześladuje go obsesja wielkiego napadu na pocztę i zdobycia ogromnych pieniędzy. Marzenia te jednak nie mogą się spełnić, gdyż skromny człowieczek nie potrafi przezwyciężyć słabości do kobiet. A że naczelnikiem poczty jest dorodna niewiasta, zamiast „wielkiego skoku" trzeba się obejść jedynie wspomnieniami u boku innej kobiety, tej „najlepszej w całym życiu".

Dla Martina Friča kryminalna intryga staje się pretekstem do parodii. W solidnym „dreszczowcu" mielibyśmy misternie przeprowadzony napad, później zaś aresztowanie bohatera przez milicję. Tu jednak nic podobnego nie następuje. Milicja jest poczciwa i nie bardzo orientuje się w zamiarach naszego urzędnika. On zaś robi wszystko, by okazać się ofermą w momencie najbardziej nieodpowiednim. Frič pokpiwa sobie z konwencji i — zgodnie z realizmem — ukazuje bezradność Lady w każdej dramatycznej sytuacji. Przydaje to bohaterowi sporo wdzięku i autentyzmu. Do roli Herostratesa także trzeba dorość; musi się jednak zachować spartański tryb życia, z dala od płci pięknej.

Zabawny jest w „Najlepszej kobiecie mojego życia" sposób prowadzenia akcji. Każda sytuacja, w której znajduje się bohater, zostaje przez niego dowcipnie skomentowana. Frič wprowadza coś w rodzaju „monologu wewnętrznego", który nie spełnia jednak tej funkcji, co w filmach „nowej fali": przypomina raczej sceniczne komentarze bohaterów „na stronie", przeznaczone jakby dla samych siebie. Monolog urzędnika jest bardzo zabawny, ośmiesza nie tylko osoby z otoczenia, rozładowuje powagę niektórych scen, służy także do określenia sylwetki psychicznej samego bohatera. Ukazuje jego mentalność, sposób reagowania na pewne sytuacje, świadczące o jego pospolitości, drobnomieszczaństwie.

Niezależnie bowiem od parodii konwencji kryminalnych, Frič kreśli obyczajowy portret małego, prowincjonalnego miasteczka. Obserwujemy galerię zabawnych postaci: jest tu pozująca na Marilyn Monroe powiatowa gąska, marząca o karierze w stolicy, jest zwariowany mąż, tępiący wszelkie próby emancypacji żony, są także pospolici szulerzy, wzbogacający się kosztem bliźnich.

Można by zaryzykować twierdzenie, że film Friča jest wtedy najciekawszy, kiedy reżyser swobodnie przechodzi z jednej konwencji do drugiej. „Najlepsza kobieta mojego życia" jest bowiem po trosze wszystkim: komedią kryminalną, parodią „kryminału", studium psychologicznym i obrazkiem obyczajowym. Poprzednie filmy Friča były utrzymane w jednolitych konwencjach gatunkowych. Tym razem reżyser sporządził coś na kształt antologii swych dawnych pomysłów i tematów. Przemieszał wszystko, dobrał znanych aktorów i ukazał intrygę z przymrużeniem oka. Nie zabrakło także szczypty refleksji. Może się w nas zbudzić Herostrates, zawsze jednak trzeba wrócić do uroków przeciętnego życia. I tak jest to rozwiązanie lepsze niż odsiadywanie kary w więzieniu po „wielkim skoku". Gdy zaś odczuwamy słabość do płci pięknej — najlepszą kobietą życia okaże się ta z pewnością, do której mieliśmy najwięcej pretensji.

JANUSZ SKWARA

OSZUSTWO I CHWILA ZADUMY

„Najlepsza kobieta mojego życia" (Czechosłowacja), reż. Martin Frič

nès, gdyby tylko chciał, gdyby mierzył wyżej niż jego publiczność, gdyby..."

No właśnie. Te ostatnie „gdyby", to jakby sygnał tego, o czym wszyscy wiedzą, ale jakoś nikt o tym nie mówi. Louis de Funès dokonał zdecydowanej zmiany w filmowym aktorstwie komediowym. Sprowadził aktora (w tym wypadku siebie samego) do roli marionetki wywołującej śmiech, pozostawiając na uboczu to, co robili jego wielcy poprzednicy. Trudno bowiem nazwać „śmiesznym" Chaplina. Jeżeli jego sylwetka budziła śmiech, to na zasadzie nieco cyrkowej: za duże buty, opadające w fałdach spodnie, śmieszny melonik. Tymczasem de Funès ubrany jest zwyczajnie: nosi elegancki, dobrze skrojony garnitur. Jeszcze mniej „śmieszności" jest w postaci Bustera Keatona; to postać niemal ponura. Tymczasem de Funès ani na chwilę nie zaprzestaje robienia wszystkiego, żeby być śmiesznym; służy temu każda jego mina, gest, ruch.

MACIEJ KARPIŃSKI

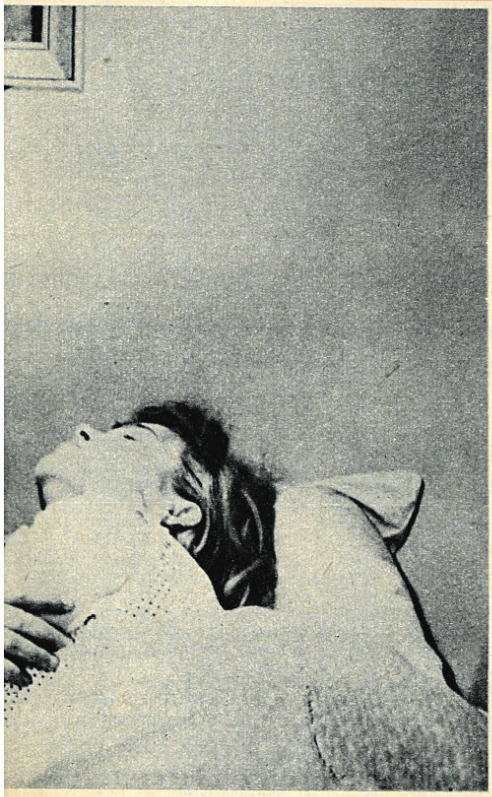
Tak więc różnica między wielkimi komikami kina, spośród których przykładowo wymieniłem dwóch, bodaj największych, zasadza się na tym, że oni sami nigdy nie starali się być śmieszni. Śmieszny i absurdalny był otaczający ich świat. A oni przez swoją prostotę, naiwność, przez swoją — powiedziałbym — powagę, tę śmieszność odsłaniali. Chaplin czy Keaton, postawieni w śmiesznych, absurdalnych sytuacjach, starali się wybrnąć z nich z maksymalną powagą. I właśnie zmagania człowieka z czymś, co go przerasta i przytłacza (jak u Chaplina w „Dzisiejszych czasach") czy z czymś, co mu po prostu strasznie przeszkadza i nie daje spokoju (jak u Keatona w „Generale") — budziły śmiech.

Zupełnie innego rodzaju jest komizm de Funèsa. Jak powiedzieliśmy, aktor ten nie uprawia ani „rozśmieszania" typu cyrkowego, ani typu sytuacyjnego: usiłuje za wszelką cenę śmieszyć sam. Toteż w jego filmach świat jest zupełnie w porządku, wszyscy są dla Funèsa mili i dobrzy, tylko on jest śmieszny. Nie znam dla takiej przemiany innego słowa, jak tylko „degrengolada". Degrengolada typu aktorstwa, które niegdyś, obok zabawy, dawało jakąś część prawdy o świecie, usiłowało do czegoś dojść, coś w nas obnażyć. Louis de Funès obnaża tylko siebie. Patrzymy na niego jak na rodzaj zwierzątka z ZOO: jego ruchy — podobne do ruchów człowieka — śmieszą nas nie dlatego, że coś znaczą, lecz dlatego, że są nieporadne i niezdarne.

Piszę to wszystko przy dość błahej okazji: oto wszedł na ekrany kolejny film z popularnym komikiem — taki sam jak poprzednie i taki sam, jak następne (przy okazji zauważmy, że z pokazywanych na naszych ekranach, najlepszymi filmami de Funèsa była seria z Fantomasem). Film nosi tytuł „Człowiek-orkiestra" i de Funès jest tu z kolei szefem i opiekunem dziewczęcego zespołu baletowego. Jak się łatwo domyślić, treścią filmu są perypetie tego rodzaju, że tytuł można by z powodzeniem zmienić na „Kłopoty z cnotą".

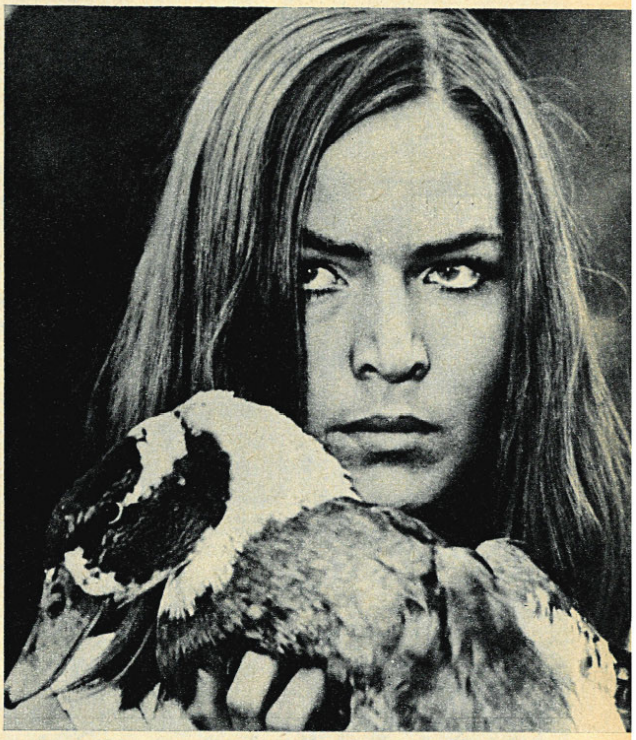
„Człowiek-orkiestra" — nie ma się co łudzić — znów zapełnia sale kinowe, jak zapełniały je poprzednie filmy z de Funèsem, u nas i gdzie indziej. Warto jednak, idąc do kina i zaśmiewając się do łez, pamiętać „czym mógłby być de Funès, gdyby..."

„Człowiek-orkiestra" (Francja — Włochy), reż. Serge Korber



W prowincjonalnym czeskim miasteczku

DWIE EKRANIZACJE



W gubernii wołyńskiej
Ludmiła Czursina

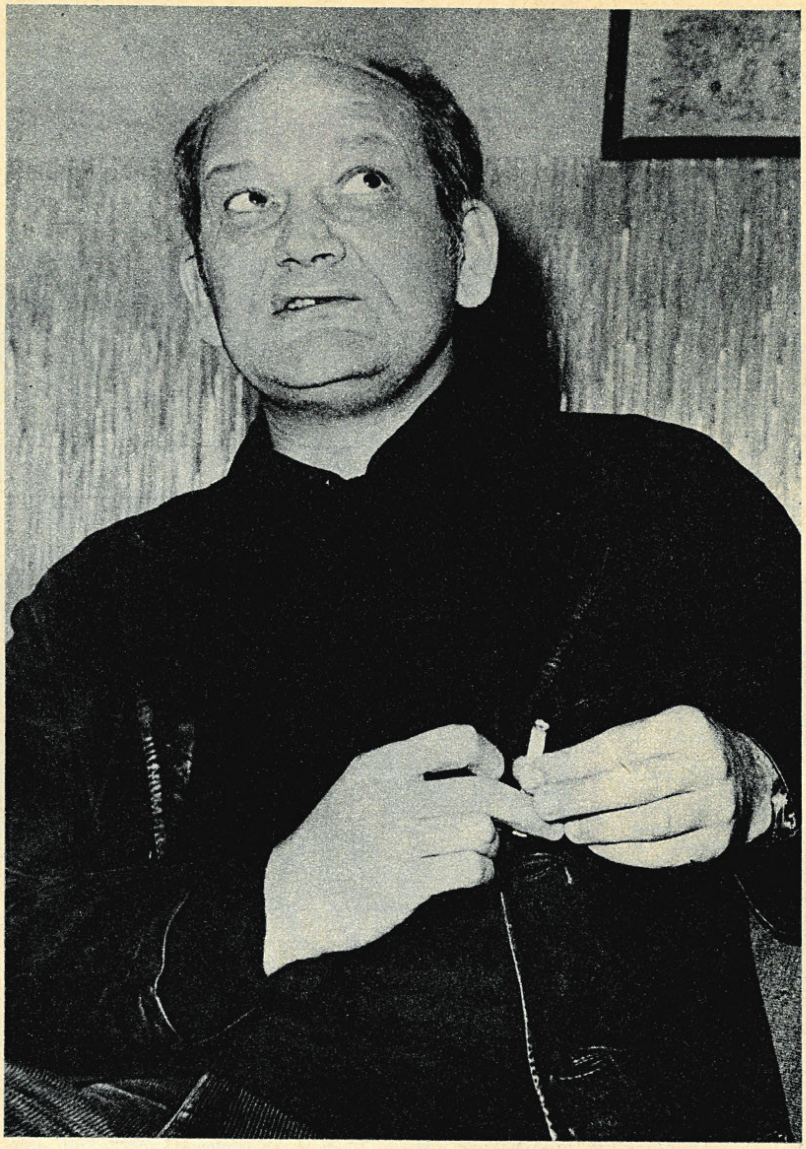
Znane opowiadanie Aleksandra Kuprina „Olesia", zaadaptowane na ekran przez ukraińskiego reżysera Borisa Iwczenkę, otrzymało w naszym rozpowszechnianiu efektowną nazwę „Czarownica z bagien". Może nie warto by o tym wspominać, gdyby nie fakt wyświetlania przed laty w polskich kinach francusko-szwedzkiego filmu „Czarownica", z Mariną Vlady w roli tytułowej, który to film narobił wówczas wiele wrzawy, jako że bohaterka wyczyniała na ekranie różne dziwne rzeczy — i to w stroju niezupełnie kompletnym. Dziś zapewne nikogo by to nie zdziwiło, ale i nie to jest najważniejsze. Porównując obie ekranizacje, oparte przecież na tym samym Kuprinowskim tekście, mamy okazję przekonać się, co nas właściwie bardziej interesuje: tamta dowolna przeróbka, uwspółcześniona, ze zmienioną częściowo akcją, charakterami, a nawet imionami bohaterów, czy wierne trzymanie się oryginału, jak postąpił Iwczenko.

Przewodnią ideą utworu Kuprina, napisanego przezeń w młodości i wyrażającego idealistyczny protest przeciw nędzy, zacofaniu i ciemnocie chłopstwa w Rosji carskiej końca dziewiętnastego wieku, było napiętnowanie nietolerancji — religijnej, obyczajowej, społecznej. Dziś problem ten jest ciągle aktualny, ale w zupełnie odmiennych układach współczesnego świata; historia tragicznej miłości urzędnika z miasta i pięknej dziewczyny z poleskich bagien, posądzanej przez okoliczną ludność o paktowanie z diabłem, może być traktowana jedynie w kategoriach ściśle umownych. Kto wie, czy nie można by z tego zrobić pełnej fantazji romantycznej baśni albo nawet musicalu, gdyż jest w tym coś z libretta operowego. Jedno jest pewne: nie należy podchodzić do sprawy ze śmiertelną powagą, bo wtedy nikogo się nie poruszy; po prostu nasze dzisiejsze doświadczenia nie pozwalają nam przejmować się serio tym, co podobno zdarzyło się przed prawie stu laty w gubernii wołyńskiej. To jednak nie Tołstoj i nie Szekspir.

Dlatego trud, jaki zadali sobie ukraińscy filmowcy, ekranizując pieczołowicie to opowiadanie, wydaje się godny szacunku, ale nie umotywowany potrzebami współczesnego odbiorcy. Nie wszystkie znane utwory literackie muszą być powtarzane w formie filmowej; na kartach książek brzmią na ogół pełniej, bardziej autentycznie. A w kinie — będę brutalnie szczery — wolę już „Olesię" w nieco perwersyjnej i ciut, ciut szmirowatej wersji sprzed lat piętnastu; tam przynajmniej było na co popatrzeć!

JERZY PELTZ

„Czarownica z bagien" (ZSRR), reż. Boris Iwczenko



WSPÓŁCZESNOŚĆ: DONIOSŁE PYTANIA

ROZMOWA Z MIROSŁAWEM KIJOWICZEM

Należy do czołowych twórców polskiego filmu animowanego; ostatnio zrealizował „Młyn" i „Drogę". Po dłuższym pobycie we Francji, po festiwalu w Zagrzebiu, reżyser mówi o aktualnych tendencjach w światowym filmie animowanym.

— Organizatorzy festiwalu w Zagrzebiu reklamowali tę imprezę jako światowy przegląd filmu animowanego. Czy istotnie dawała okazję do tak szerokich konfrontacji?

— Gospodarze festiwalu już dawno odkryli, że film animowany może być złotą żyłą, że przynosi kinematografii poważne dochody. W Zagrzebiu, obok konfrontacji artystycznych, postarano się o zorganizowanie najpotężniejszego jarmarku filmowego. Studio zagrzebskie jest jednym z najpoważniejszych eksporterów światowych w tej dziedzinie.

— Nas interesuje raczej ten festiwal jako możliwość prześledzenia światowych tendencji w filmie animowanym.

— Zarówno w Zagrzebiu, jak i na innych festiwalach filmów animowanych, wyraźnie widać zmiany zachodzące w strukturze gatunku. Jeszcze do niedawna istniała prawdziwa przepaść pomiędzy amerykańskim, disneyowskim kręgiem a twórcami europejskimi. Dziś te dwa światy zbliżyły się, ale jest to zwycięstwo europejskiego sposobu widzenia. Typ filmu nazywanego filozoficznym, który — mówiąc bardziej zwyczajnie — roztrząsa tematy moralne, ostrzej penetruje dzisiejszą rzeczywistość, rozwija się powszechnie, znajduje ciekawych autorów już nie tylko w Europie, ale i w Ameryce.

Symptomem tych zmian był film „Nowe przygody wuja Sama". Znalazły w nim odbicie problemy polityczne i procesy społeczne dzisiejszej Ameryki. Wojna wietnamska spowodowała istotne zmiany w społecznej strukturze tego kraju, a to z kolei wyraźnie wpływa na przemiany w sztuce. Tendencje te dochodzą do głosu także w filmie animowanym. Na przykład twórczość młodego Amerykanina, Johna Lange, świadczy, że to, co znaczące,

plamy na ekranie

FESTIWAL DRUGIEGO KONDRATIUKA

Przeszedł do wielkiej i małej historii tegoroczny festiwal łagowski; omówią go i ocenią dziennikarze prasy branżowej. Echa Łagowa powrócą na jesieni, kiedy znowu nadejdzie czas poważnej debaty nad sytuacją w naszej kinematografii. W Łagowie powiedziano w tym roku dużo i tonem serio, choć poza incydentalnymi wystąpieniami zabrakło w chórze samych realizatorów; pewnie pragną więcej czasu do namysłu niż gorączkowi krytycy. Niech myślą, duch musi się wykluwać powoli, jeśli w ogóle ma się wykluć.

W Łagowie, prócz imprez spektakularnych, odbywają się co roku bardziej skromne pokazy i właśnie na nich krytycy, nawet ci najbardziej wtajemniczeni, mogą po raz pierwszy zobaczyć np. niektóre filmy telewizyjne i etiudy szkolne. W tym roku zauroczył wszystkich Janusz Kondratiuk, młodszy brat Andrzeja od „Dziury w ziemi" (piszę o tym, ponieważ nawet krytykom zdarzyło się pomylić braci). Pokazał dwa obrazy telewizyjne, które nie wiadomo dlaczego telewizja chowa pod korcem, racząc nas filmikami pp. Ciciszwilich i Bargiełowskich.

Pierwszy z nich, wedle noweli Leszka Płażewskiego drukowanej kiedyś w „Kulturze", nazywa się „Niedziela Barabasza" i jest swoistą etiudą psychologiczną „na kobiecą histerię". Świetnie zagrana przez Annę Seniuk i Mieczysława Kuźniara w scenerii Polski futbolowo-rodzajowej, pokazuje nagły wybuch stężonej, skrywanej na co dzień, żoninej pretensji „o całe życie". Wychodzi na jaw specyficzne poczucie małości, poniżenia, łagodzone jednak przez świadomość jedyności własnego życia przekonanie, że „dobrze w końcu jest jak jest", bo „tak być musi". „Niedziela Barabasza" oscyluje między delikatnym ośmieszeniem, zrozumieniem dla egzystencjalnego smutku, dwuznacznością pewnych mechanizmów psychologicznych. Babskie przeświadczenie o męskiej niezaradności należy bowiem do tzw. żelaznych prawd życiowych; chłopom pozostaje więc tylko miłe przekonanie, że istnieją kobiety, ponad nimi Bóg, a nad Bogiem jest już tylko piłka nożna.

Ale prawdziwy pazur pokazał młodszy Kondratiuk w godzinnym filmie „Dziewczyny do wzięcia", który red. Marszałek nazwał „Miłością brunetki", czyli polską wersją słynnego utworu Formana. Występują tu amatorzy i Ewa Szykulska, wdzięcznie oszpecona złotymi zębami, włosami à la zmokła kura i przedmiejskim sakpaltem. Opowiada się tu z dużą swadą obserwacyjno-ironiczną o trzech dziewczynach, które jadą ze wsi do Warszawy, aby przeżyć

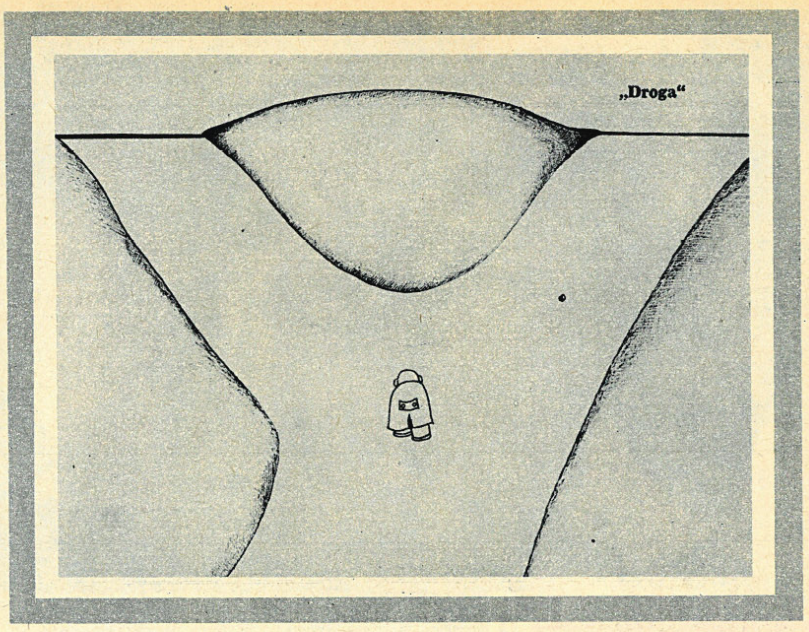
należy do nurtu moralistyczno-filozoficznego, choćby nawet tkanka filmu była komediowa i popularna. Otóż gdy skonfrontujemy ten nurt z infantylnymi opowiastkami typu disneyowskiego — różnica i kierunki zachodzących zmian są tym bardziej widoczne.

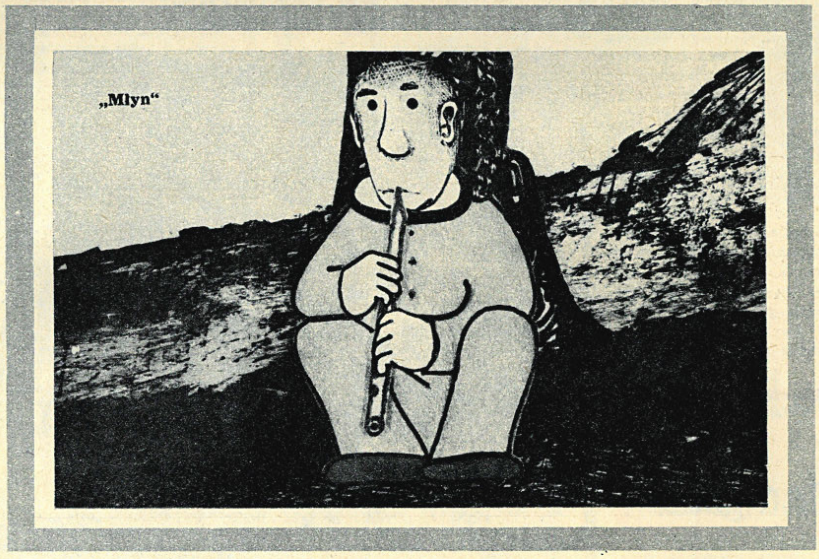
„Nowe przygody wuja Sama" były satyrą na zagrożoną Amerykę. Pokazywały kraj przed katastrofą, opanowany przez siły gwałtu, przemocy, demoralizacji. Był to film poważny, chociaż w komiksowej formie. I właśnie — nie bez znaczenia dla odbioru i rozumienia tych filmów jest forma. Do ich powszechnej akceptacji wiele przyczynił się pop-art.

Pop, stanowiący odpowiedź na potrzeby współczesności, jest wynikiem protestu przeciwko sztuce salonowej, pomostem pomiędzy sztuką elitarną a powszechnie rozumianą. Te poszukiwania dały już wyniki i zadomowiły się w rysunkach na łamach gazet, w plakatach, w kinie. Właśnie także z pop-artu wynika dziś nurt wiodący w filmie animowanym.

— Wyróżnił pan film Johna Lange. Czy proponuje nowe rozwiązania?

— Jest to film bardzo ważny, bowiem nie tylko formułuje pytania, ale też próbuje znaleźć na nie odpowiedź. Trudno opowiedzieć tę historyjkę słowami, bo filmy tego typu trudno poddają się streszczeniom. Jaka jest myśl przewodnia? Oglądamy zwalistą postać, atakowaną przez pozornie niewinną, gumową kulę. Czym jest ta kula? Społeczeństwem, drugą płcią — tak to można rozumieć. Człowiek jest całkowicie zgnębiony, zdemolowany przez tę kulę. Do tego momentu jest to film pesymistyczny, utrzymany w konwencji powszechnie przyjętej w sztuce europejskiej. W ostatniej fazie filmu kula zmienia się jednak w drugiego człowieka — w kobietę. W miejsce uprzedniego poczucia katastrofy wkracza element uczucia, zmienia się nastrój filmu. Z tamtym wszechogarniającym zagrożeniem tym wyraźniej kontrastuje piękno miłości. I choć ta pointa może wydawać się oczywista, w moim przekonaniu jest to film ważny, jako oznaka próby wyjścia z kręgu katastroficznych wizji, jako przywołanie właściwej roli artysty, który nie tylko pytania stawia, ale i poszukuje na nie odpowiedzi.


„Droga"


„Młyn"

Jest to zjawisko tym bardziej ważne, bo film zrobił karierę. Będzie pokazywany powszechnie, jego postacie staną się znane i popularne, jak niegdyś myszka Miki. Przy pomocy kreski, znaku ten młody człowiek zacznie wpływać na ludzkie myśli; jest moralizatorem w najlepszym znaczeniu tego słowa.

— Pańskie przekonanie o rosnącym znaczeniu filmu filozoficzno-moralistycznego pozostaje w sprzeczności z pojawiającymi się coraz częściej opiniami, że ten gatunek się przeżył, że publiczność się nim zmęczyła.

— Myślę, że sprzeczność tych opinii jest jedynie pozorna i wynika z podstawiania pod nie mało precyzyjnych określeń. Na pewno liczą się tylko te filmy (w tym i animowane), które dotykają spraw najważniejszych. Oczywiście są także filmy zaliczane do nurtu filozoficznego, które stawiają pytania fałszywie, mówią o sprawach martwych, nikogo nie interesujących. I te filmy na pewno nie znajdą oddźwięku u widowni. Podejrzewam, że w opinii o zmierzchu filmu filozoficznego kryje się chęć odwrócenia uwagi od współczesności, lęk przed odpowiadaniem na pytania najważniejsze.

Widzowie żywiołowo przyjmują filmy animowane i z pewnością coraz powszechniej weryfikują je w kategoriach myślowych, a nie tylko rozrywkowych. Oczywiście, są gatunki mniej lub bardziej lubiane, narracja lekka znajduje więcej zwolenników niż poważna i trudna formalnie, niemniej podstawową sprawą jest podążanie za współczesnością.

Rozmawiała:
ELŻBIETA SMOLEŃ-WASILEWSKA

---

swoją przygodę. Wpadają tutaj na przedmiejskich „podrywaczy" i zaczyna się swoista gra uniżenia, pomieszania pojęć i obyczajowych rytuałów, zabawna gra pozorów i mniemanej kultury. Ktoś dostrzegł tu bystro podpatrzone procesy drobnomieszczanienia na styku kultury wiejskiej i miejskiej. W istocie, reżyser umie zajrzeć pod podszewkę „werniksu" zewnętrznych zachowań, zejść poniżej warstwy „kultury", „elegancji", „poloru" — do stref psychicznie nieuświadomionych, a dostrzegając określone procesy obyczajowo-społeczne, pokazać je przez pryzmat wiarygodnych rysunków psychologicznych.

Ta analiza prowadzi do wniosków bardzo drastycznych: jak mały jest wymiar szczęścia dla tych dziewcząt, jak mało tym ludziom potrzeba, żeby żywić chwilową radość z zetknięcia z najprostszym rytuałem, który uchodzi za „wyższy". Jak wiele wreszcie zachowań ludzkich — w tym Kondratiuk wydaje się bliski Antoniemu Krauze — jest ledwie od niechcenia zakrytych p o z o r e m, tandetnym przebraniem, maskującym (zaskakujące w społeczeństwie tak mobilnym i tak obyczajowo demokratycznym) poczucie niższości „kulturalnej".

Kondratiuk to wszystko filmuje w sposób pół-dokumentalny, wystrzegając się jakichkolwiek uogólnień i nie wyciągając pospiesznych wniosków. A przecież w tej „obserwacyjności" tkwi więcej wyobraźni socjologicznej niż w naszych fabularnych dramatach współczesnych, w których związek osobisty autora z tematem jest zamazany przez kompletny brak rozeznania społecznego. Naszemu filmowi o tematyce współczesnej zarzucić można przede wszystkim niedowład obserwacji empirycznej i nieumiejętność myślenia dedukcyjnego. Być może nadzieja tkwi właśnie w filmie telewizyjnym i — może — dokumentalnym. Tutaj terminowali przecież Zanussi, Piwowski, Andrzej Kondratiuk — reżyserzy mający największe wyczucie współczesnych procesów socjalnych.

A przy tym wszystkim obraz zawarty w „Dziewczynach do wzięcia" niepomiernie zasmuca: owa pustka, w jakiej przychodzi żyć młodym ludziom, bezrefleksyjność wszelkich podejmowanych działań i zachowań, nieustanna repetycja tych samych gestów i słów, na którą to „refrenowość" jest Kondratiuk szczególnie wyczulony. Ileż znaczenia niesie w sobie przymiotnik „powabny", którym dziewczyna określa wszystko, co dla niej wyższe i przyjemne.

W filmie tak się często dzieje, że jedno słowo i jedna piosenka wnoszą niespodziany, ożywczy powiew świeżości, są jakby otwarciem okiennic na otaczający nas świat. Po projekcji „Dziewcząt do wzięcia" powiedział mi ktoś z kinowej administracji, że Janusz Kondratiuk bardzo dobrze się zapowiedział, sprawdził i teraz musi trochę poczekać. Jeszcze?!!!

KRZYSZTOF MĘTRAK

1 *Najpiękniejsza*
Raquel Welch

Mówi

Francesco Rosi

— „Sprawę Mattei" (zdjęcie 2) chciałem zrealizować w roku 1964, bezpośrednio po ukazaniu się na ekranach „Rąk nad miastem" i „Salvatore Giuliano" — mówi Rosi, tegoroczny laureat Grand Prix na festiwalu w Cannes. — Niestety, okazało się to niemożliwe. Śmierć Mattei była zbyt tajemnicza, zbyt niepokojąca. Nikt nie chciał wtedy dotykać tej sprawy. Nie mogłem więc zdobyć pieniędzy na realizację filmu. Udało mi się to dopiero po ośmiu latach. Ale długi okres oczekiwania i przygotowań pozwolił mi na zmianę perspektywy. Sądzę, że mój film jest nie tylko portretem Mattei, ale mówi także o dwudziestu latach powojennej historii Włoch; ukazuje pasje, ambicje i ograniczenia człowieka, który tak bardzo na tym okresie zaważył, uczestnicząc w przekształcaniu Włoch z kraju rolniczego w przemysłowy. W mych filmach zawsze staram się oddać wiernie atmosferę epoki, chcę, aby widz zapomniał, że znajduje się w kinie. Rzeczywistość jest bowiem bardziej fantastyczna niż fikcja.

Przy gromadzeniu dokumentacji o sprawie Mattei pomagał mi dziennikarz Mauro. Zajmował się przede wszystkim badaniem dwóch ostatnich dni życia Mattei, spędzonych na Sycylii. Podczas tych zajęć Mauro został uwięziony, a później zniknął bez śladu. Wiązano ten fakt z zamiarem realizacji filmu. Wydaje mi się to mało prawdopodobne, bowiem jeszcze przed nawiązaniem naszej współpracy Mauro z wielką odwagą brał udział w demaskowaniu różnych machinacji mafii. Sycylia to inna planeta, inny kontynent. Mafia zwykła zostawiać swe wizytówki ludziom, którzy jej się narazili. Wydaje mi się, że już dawno posłała taką wizytówkę Mauro. Prasa, pisząc o jego zniknięciu, wróciła oczywiście jeszcze raz do sprawy Mattei: znów mówiono o sabotażu, morderstwie. Jest tu zresztą wiele punktów niejasnych, tajemniczych. Twierdzi się, że Mattei zginął w przeddzień spotkania z Ben Bellą i rozmów z Algierią na temat nafty. Utrzymuje się także, że dostarczał broni partyzantom algierskim. Kto to wie?

Te wszystkie niejasności określiły strukturę narracyjną mego filmu. Akcja nie posiada wyraźnej konstrukcji dramaturgicznej, jest pełna wątpliwości i znaków zapytania. Wydaje mi się, że ten właśnie styl dochowuje wierności obiektywnym faktom.

Pytano mnie wielokrotnie, kim jest Mattei jako bohater mego filmu. Odpowiadam: jest przede wszystkim Włochem w każdym calu — w swej genialności, szlachetności, ograniczeniach. Urodził się jako biedak, wszystko zdobył sam. Powojenne Włochy potrzebowały człowieka takiego, jak on, który potrafiłby przełamać inercję centryzmu politycznego i bezruch ekonomiczny. Nazywano go „białym komunistą", „cesarzem Republiki", a „New York Times" pisał, że był „najpotężniejszym Włochem od czasu Juliusza Cezara". W swych poczynaniach mógł liczyć na poparcie włoskiej lewicy. Odgrywał wielką rolę na arenie międzynarodowej, w krajach zacofanych i w krajach trzeciego świata. Przyznaję jednak, że była to postać niezwykle skomplikowana i wieloznaczna.

Kto, co, gdzie?

NOWY JORK. Sidney Pollack rozpoczął zdjęcia do filmu „Droga, którą kroczyliśmy". Akcja rozgrywa się w okresie, kiedy senator McCarthy urządzał sławne „polowania na czarownice". Scenariusz napisał znany dramaturg Arthur Laurents. W filmie występuje Barbra Streisand (zdjęcie 3).

RZYM. Franco Zeffirelli rozpoczął zdjęcia do kolejnej adaptacji szekspirowskiej. Tym razem będzie to sztuka „Wiele hałasu o nic".

MADRYT. Lee Van Cleef objął główną rolę w westernie „Wielki pojedynek", realizowanym przez Hiszpana Johna Carlo Santi.

MOSKWA. Aleksander Zguridi, specjalista od filmów przyrodniczych, rozpoczął pracę nad filmem „Ngoro-Ngoro", w którym pokaże najbardziej egzotyczne rośliny świata.

SOFIA. We współprodukcji bułgarsko-radzieckiej powstanie film „Cyryl i Metody". Trwają pertraktacje na temat obsadzenia głównych ról.

HOLLYWOOD. Melville Shavelson kręci film „Wojna między kobietami a mężczyznami", oparty na satyrycznej powieści Jamesa Thurbera. W głównych rolach 4 występują: Jack Lemmon (zdjęcie 4), Barbara Harris i Jason Robards.

Premiery...

„Bezgraniczna tkliwość"

Ośrodek leczniczy dla niedorozwiniętych dzieci. W fotelu na kółkach, popychanym przez czarnoskórą pielęgniarkę, mały pacjent przemierza parkowe alejki. Sam nie może ani chodzić, ani mówić. Jego gesty przypominają gesty połamanej marionetki. Wokół niego bawią się inne dzieci, również upośledzone, ale zachowujące swobodę ruchów. Chłopiec patrzy na nie z zaciekawieniem, z uwagą. Przygląda się także ptakom, kwiatom, samolotowi szybującemu po niebie, pociągowi, staremu ogrodnikowi.

Pewnego dnia, w czasie spaceru, chłopiec poznaje nowo przybyłego pacjenta, równie chorego, jak on sam. Ich kontakt znaczą nieartykułowane dźwięki, uśmiechy. Między dwoma kalekimi istotami rodzi się sympatia, podsycana przez pielęgniarki. Obaj chłopcy zmieniają się. Wzajemna tkliwość, radość płynąca z możliwości kontaktu i porozumienia — sprawiają, że są zdolni do wykonywania drobnych prac. Rozumieją wzajemnie swoje jąkanie. Śmieją się. Może nawet zaczynają odczuwać, czym jest szczęście.

Ale oto nadchodzi chwila rozstania.

2 *Obiektywne fakty*
„Sprawa Mattei"

3 *Polowanie na czarownice*
Barbra Streisand

Jeden z chłopców zostaje zabrany do domu przez rodziców. Przejmujące jest zaskoczenie i rozpacz tego, który pozostał: nie może zrozumieć, dlaczego przyjaciel go opuścił. Wybuch gniewu, łzy, zniszczenie fotografii utraconego przyjaciela. A później znów tak samo, jak na początku: park, fotel na kółkach, przelatujący samolot, stary ogrodnik, samotność.

„Bezgraniczna tkliwość" — ten tytuł ściśle odpowiada pięknemu filmowi Pierre Jallauda. Francuska krytyka chwali go za prostotę, takt, subtelność reżyserii, uchwycenie prawdy postaci i atmosfery zamkniętego świata, w którym żyją obaj młodzi bohaterowie.

„Wspólne oddychanie — rewolucja elektrycznej rodziny"

Pod tym wymyślnym tytułem kryje się niezmiernie interesujący pełnometrażowy dokument o Stanach Zjednoczonych, zrealizowany przez Morleya Marksona, niezależnego kanadyjskiego filmowca z Toronto. Markson ze swobodą miesza wątki polityczne i mistyczne. Przedstawia portrety Allana Ginsberga, mistrza amerykańskich hippiesów, i Freda Hamptona, przywódcy Czarnych Panter w Chicago, zastrzelonego przez policję tego miasta. Udziela także głosu Buckminsterowi Fullerowi, piewcy nowoczesnego, post-industrialnego społeczeństwa, Johnowi Sinclairowi, szefowi Białych Panter, a także hippiesom.

Celem Marksona, który z kamerą w ręku filmował ludzi i wydarzenia, było uchwycenie sprzeczności rozsadzających dzisiejszą Amerykę, pokazanie tego kraju w stanie wrzenia. Jednocześnie autor — jak zarzuca mu krytyka — nie dostrzega zupełnie walki klas, uwarunkowań politycznych. Bunt Czarnych Panter jest więc w tym ujęciu raczej instynktownym protestem niż rezultatem długiego procesu historycznego. Markson, podobnie jak jego anglosascy koledzy i ich europejscy krewni, wierzy, że podstawową cechą człowieka jest dobroć i rozsądek, że są one ważniejsze niż społeczne przedziały klasowe, a pokój i szczęście stanowią lekarstwo na wszelkie bolączki i konflikty. Mimo tych ograniczeń, film jest pasjonującym dokumentem stanu umysłów współczesnego społeczeństwa USA, mówi o dążeniach tych, których zwykło się nazywać wizjonerami. Ich wizje mają być odpowiedzią na pytanie, jaka będzie Ameryka roku 2000.

4 *Satyryczna powieść*
Jack Lemmon i Walter Matthau

Ciekawostki

Kolejny „Ludwik II" na ekranie

Od chwili, kiedy Luchino Visconti zainteresował się postacią ekstrawaganckiego króla Bawarii, Ludwika II, i postanowił przenieść na ekran historię jego życia, w NRF poczęły się mnożyć konkurencyjne przedsięwzięcia na ten sam temat. Pisaliśmy już o filmie Helmuta Käutnera „Ludwik II", z O. W. Fischerem w roli tytułowej. Ostatnio telewizja zachodnioniemiecka wyświetliła innego „Ludwika II" w reżyserii Hansa Jürgena Syberberga; film ten idzie teraz z powodzeniem w kinach NRF. Oba utwory, nakręcone skromnymi środkami, miały udowodnić, że o kontrowersyjnej postaci króla bawarskiego można powiedzieć coś ważkiego za sumę mniejszą niż 10 milionów marek, bo tylę wynosi budżet Viscontiego.

Prasa zachodnioniemiecka chwali szczególnie film Syberberga. **„Osobliwa mieszanina sennych marzeń, dowcipu i historii"** — pisze o nim „Frankfurter Allgemeine Zeitung", zwracając uwagę na bogactwo i różnorodność środków użytych przez młodego reżysera. Obok aktorów, którzy dublują prawie wszystkie role (Ludwika II grają Harry Baer i Martin Sperr), występuje tu wiele symboli (kukły, marionetki), Syberberg korzysta także obficie z materiału ikonograficznego. Film zawiera sporo aluzji do współczesności, wykorzystując tu zwłaszcza twórczość Wagnera, którego Ludwik II był mecenasem, a III Rzesza Hitlera — uczyniła oficjalnym narodowym kompozytorem.

Ludwik II został potraktowany jako samo się uwielbiający narcyz, lunatyk, męska dziewica, hermafrodyta. W końcowej scenie filmu, kiedy oszalały Ludwik ma się utopić w jeziorze Starnberg, ironiczny komentarz głosi: **„Król idzie się kąpać, a wraz z nim jego królestwo".**

Najpiękniejsze aktorki

Francuski tygodnik filmowy „Ciné-revue" ogłosił ankietę na najpiękniejsze aktorki filmowe, dawne i współczesne. Z dawnych gwiazd wybrano w kolejności: Marilyn Monroe, Michèle Morgan, Rita Hayworth, Lana Turner, Martine Carol, Grace Kelly, Greta Garbo, Hedy Lamarr, Jane Russell i Jean Harlow.

Dziesiątka najpiękniejszych aktorek współczesnych: Raquel Welch (zdjęcie 1), Ursula Andress, Michèle Mercier, Elizabeth Taylor, Brigitte Bardot, Claudia Cardinale, Sophia Loren, Gina Lollobrigida, Catherine Deneuve i Romy Schneider.

Na plamie

Nowy atak na sądownictwo

André Cayatte przystąpił do realizacji kolejnego filmu atakującego francuski system sądowniczy. Bohaterem jest lekarz, który postanowił kandydować w wyborach komunalnych, człowiek poważny i ciesący się dużą popularnością we własnym mieście. Okazuje się groźnym przeciwnikiem mera i jego stronników, postanawiają więc go zniszczyć, zanim stanie do walki wyborczej. Psują mu reputację, posługując się zdjęciami trickowymi. Lekarz zostaje oskarżony, sprawa trafia do sądu.

— *Chcę udowodnić* — mówi Cayatte — *że nawet dziś, w dobie postępu technicznego, nikt nie jest w stanie obronić się przed zdjęciami trickowymi, użytymi jako dowód. Mają one bowiem wpływ na „wewnętrzne przekonanie" ławy przysięgłych — oczywiście niekorzystne dla oskarżonego. Zręcznie zrobione zdjęcie może łatwo wprowadzić w błąd cały aparat sądowniczy, który nie dysponuje odpowiednimi urządzeniami, stwierdzającymi wiarygodność tego rodzaju dowodów. Chcę też ukazać mechanizm spisku i oddźwięk tej afery w życiu prywatnym mego bohatera.*

Rolę lekarza gra Bernard Fresson, jego żonę — Annie Girardot, a przyjaciółkę — Mireille Darc (zdjęcie 5).

5 *Oszukane zdjęcia*
Mireille Darc

Kronika

Zgon Günthera Simona

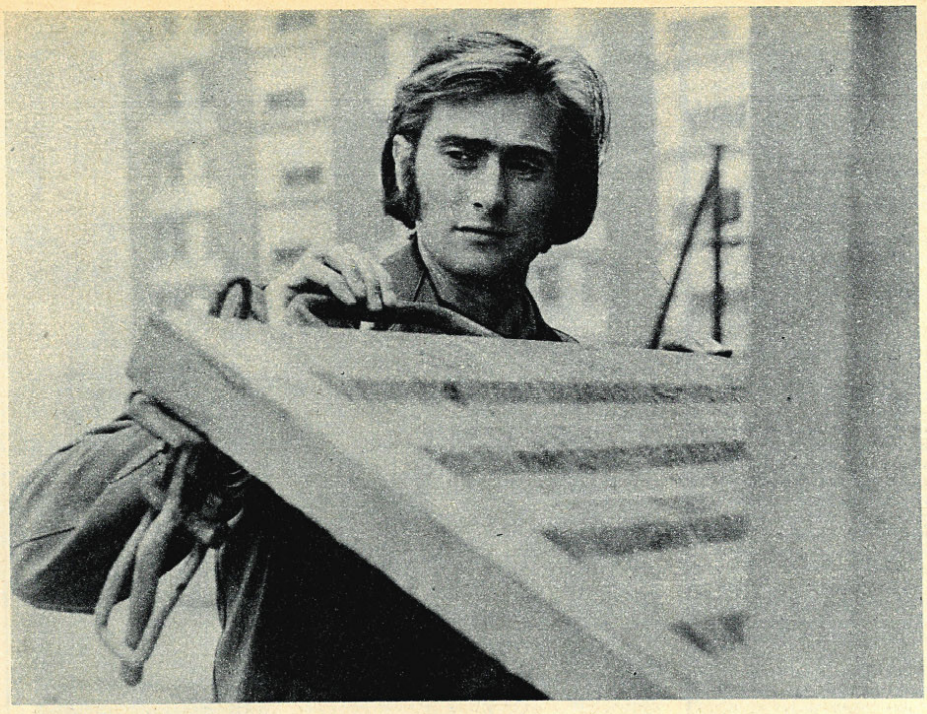
W wieku 47 lat zmarł w Berlinie Günther Simon, jeden z najbardziej znanych aktorów NRD. Rozgłos zdobył zwłaszcza rolą Ernsta Thälmanna, przywódcy niemieckich komunistów, w dwuczęściowym filmie Kurta Maetziga „Na barykadach Hamburga" i „W walce z Hitlerem". Poza tym Günther Simon występował w kilkudziesięciu filmach, a wśród nich w tak znanych, jak „Lot kapitana Loya", „Milcząca gwiazda", „Pieśń marynarzy", „Tajemnica linii okrętowej" i „Żona Lota".

Paul Czinner nie żyje

W Londynie zmarł w wieku 82 lat reżyser Paul Czinner. Urodzony na Węgrzech, rozpoczął pracę reżyserską w wytwórniach niemieckich, realizując w latach dwudziestych dramaty psychologiczne utrzymane w stylu ówczesnego „Kammerspielu; „Nju", „Skrzypek z Florencji", „Dona Juana", „Panna Elza", „Królowa Luiza". Główne role odtwarzała w nich doskonała aktorka Elisabeth Bergner, później żona Czinnera. Po dojściu Hitlera do władzy oboje opuścili Niemcy i realizowali filmy w wytwórniach angielskich. Ich najsłynniejsze filmy dźwiękowe to: „Ariana", „Marzące usta" (dwie wersje: niemiecka — 1932 i angielska — 1937), „Katarzyna Wielka", „Nie opuszczaj mnie" i adaptacja Szekspirowskiej komedii „Jak wam się podoba", w której partnerem Elisabeth Bergner był Laurence Olivier.

Po wojnie Czinner przeniósł na ekran kilka słynnych spektakli scenicznych: „Wielki balet" (występy moskiewskiego baletu), „Don Giovanni" Mozarta i „Kawaler Srebrnej Róży" Straussa.

O REALIZACJI FILMU „PRZEPROWADZKA"



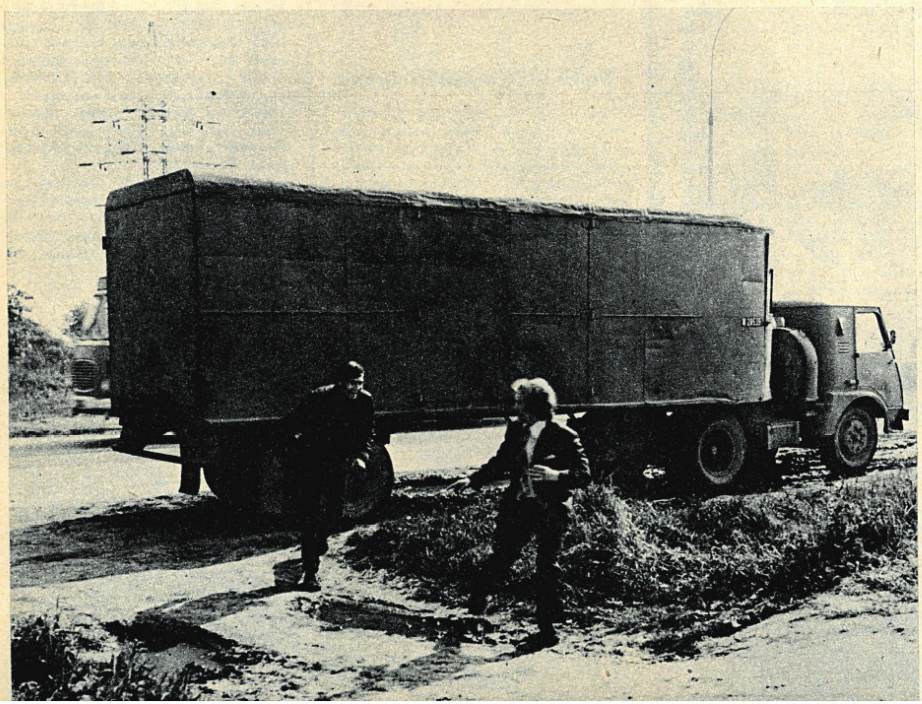
Olgierd Łukaszewicz

Wnętrze typowego, przyzwoicie urządzonego mieszkania w nowym budownictwie. Za oknami wielkoprzemysłowy pejzaż, monotonne rzędy bloków mieszkalnych. Na środku pokoju siedzi młody mężczyzna, lat około trzydziestu; jakby zadumany, zamyślony; w w ręku trzyma pędzel malarski. Po chwili mężczyzna budzi się z zadumy, spogląda na pędzel, potem na wiadro z farbą w intensywnym niebieskim kolorze, zanurza pędzel i powolnym ruchem przenosi go na biały ekran ściany, czyniąc małą, ledwie widoczną plamkę. W chwilę później dotyka pędzlem własnej dłoni, zamalowuje ją. Teraz jego ruchy nabierają sprężystości i nieoczekiwanej energii. Gwałtownymi pchnięciami pędzla pokrywa blat stołu, zamalowuje systematycznie ściany. Chwilę zatrzymuje się przed lustrem, śledzi własne odbicie, zamalowuje je. Potem przychodzi kolej na okładki książek, obrazy, meble, lodówkę, wnętrze lodówki, okna, rośliny w doniczkach, lampy. W końcu wydobywa kanarka z klatki, zanurza w „niebieskość" i zamyka z powrotem. Ogarnia go euforia, maluje w zapamiętaniu, w radosnym uniesieniu, z entuzjazmem dziecka, które odkryło nową cudowną zabawę. Wkrótce wszystko tonie w błękicie.

UCIEC PO PROSTU UCIEC

Od tej sceny zaczyna się nowy film Jerzego Gruzy, oparty na scenariuszu napisanym przed laty wspólnie z Bogumiłem Kobielą. To znaczy miał się zaczynać, tak bowiem wyglądał pierwotnie zapis scenariuszowy. W trakcie realizacji zmieniono jednak kompozycję tej sceny, podobnie jak i stronę kolorystyczną, zachowując jednakże ów element prowokacji i agresji. W filmie Gruzy scenariusz stanowi bowiem jedynie propozycję wyjściową, która dopiero w konfrontacji z aktorem, z naturalnym wnętrzem i pejzażem, ma nabrać ostatecznego kształtu. Stąd coraz to nowe pomysły, nowe sceny, daleko idące zmiany i odstępstwa od scenariuszowego pierwowzoru. Już w początkowej fazie musiał on ulec znacznej przemianie, ze względu na Wojciecha Pszoniaka, którego aktorskie emploi narzuca odmienne wymagania niż osobowość nieodżałowanego Bogumiła Kobieli, z myślą o którym scenariusz był pisany.

Olgierd Łukaszewicz i Wojciech Pszoniak



Wydaje się, że realizatorzy filmu, obsadzając w głównej roli Wojciecha Pszoniaka, który reprezentuje typ współczesnego agresywnego aktorstwa, pragną stworzyć rzadki na naszym gruncie rodzaj filmu jednoczącego dramat i groteskę.

Kim więc jest bohater tego osobliwego utworu, który — jeżeli uda się pomyślnie zrealizować zamysły twórców — może okazać się ciekawym novum w naszej kinematografii? Jest przede wszystkim człowiekiem, który w potocznym tego słowa znaczeniu osiągnął życiowy sukces. Bo w młodym wieku ma już właściwie wszystko. Zawód inżyniera, żonę, mieszkanie, meble. A jednak odczuwa niedosyt, coś mu się marzy, czegoś pragnie, na coś czeka. Ma bowiem ciągle jeszcze zasób energii, którą pragnie zużytkować. Nie widzi jednak celu, nie dostrzega możliwości. Wie tylko, że pragnie rozpocząć życie na nowo, od punktu zerowego. Tamten akt „malarskiej" prowokacji, spontaniczny wybuch dziecinnego entuzjazmu, ma w jego odczuciu stać się jakimś punktem zwrotnym, powrotem do stanu, z którego się wszystko poczęło; jakby próbą ucieczki w przygodę, podróżą w nieznane, formą fizycznej i duchowej przeprowadzki. Czy bohaterowi się to uda? O tym właśnie powstaje film.

ANDRZEJ MARKOWSKI

FRAGMENT SCENOPISU FILMU „PRZEPROWADZKA"

Inżynier nastawia adapter, kładzie płytę, która zaczyna powoli się obracać. Inżynier stoi i czeka nieruchomo. Żona przestała szorować. Czekają... Muzyka — liryczny motyw. Co pewien czas igła przeskakuje przez plamę, zgrzytając chropowato. Inżynier zatrzymuje gwałtownie adapter, wyrywa płytę...

INŻ. — Czy mogę ją wziąć ze sobą?

ŻONA — Oczywiście.

INŻ. — Dziękuję.

ŻONA — Andrzej, czy mógłbyś coś dla mnie zrobić?

INŻ. — Nie. Doszedłem do wniosku, że jedyną reakcją na świat zewnętrzny jest i n d y w i d u a l i z m. Wszystko czego człowiek próbuje dla dobra innych, kończy się klęską. Oczywiście można próbować, trzeba to zrobić ze świadomością, że... nie osiągnie się nigdy sukcesu. Teraz słucham?

ŻONA — Pomóż mi przesunąć ten tapczan, tam pod ścianę.

INŻ. — Bardzo proszę, ale nie uda ci się mnie znowu wciągnąć.

Przesuwają. Inżynier kątem oka widzi zgrabną sylwetkę żony. Przesuwają z wysiłkiem.

ŻONA — Teraz dobrze. Mimo wszystko osiągnęliśmy s u k c e s.

Inżynier bierze do ręki płytę.

INŻ. — Jednak nie zrozumiałaś tego, co ci powiedziałem.

ŻONA — Nigdy nie byłam zwolenniczką twojego nadmiernego czytania po nocy.

INŻ. — To nie przeczytane, ani zasłyszane — to doświadczenie.

ŻONA — Złe?

INŻ. — Tak. Do widzenia, kochanie.

Żona — Do widzenia.

INŻ. — Przepraszam, ale nie mogę cię krępować.

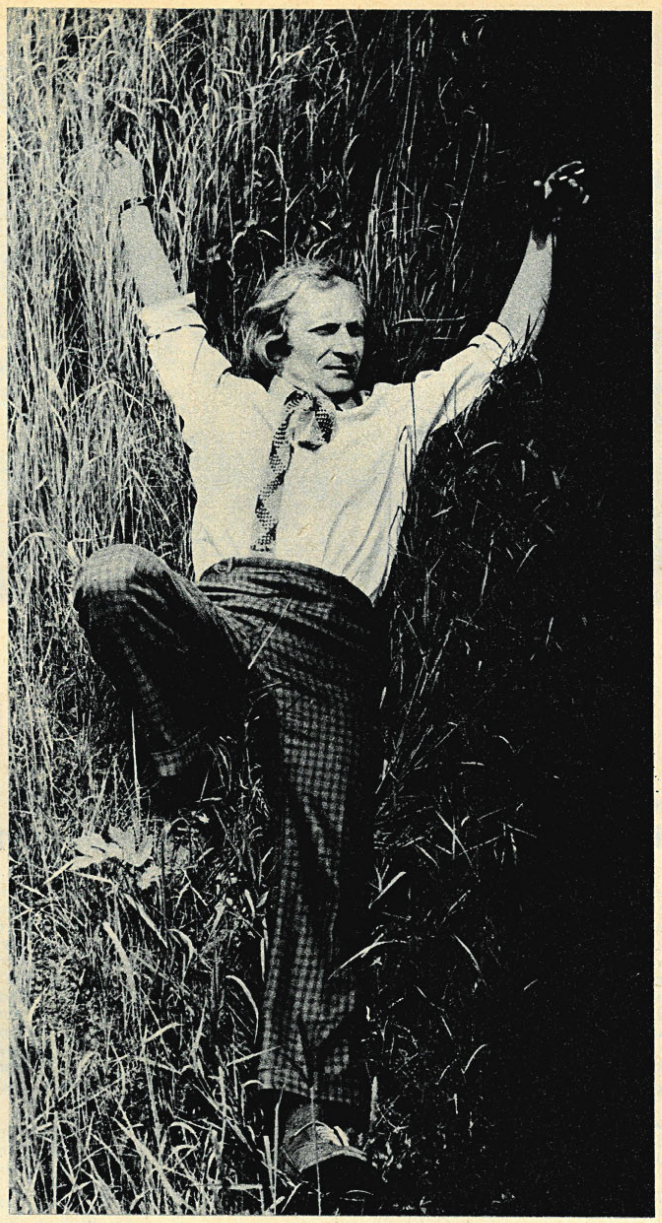
ŻONA — Tak się zawsze mówi.

INŻ. — Kochasz mnie?

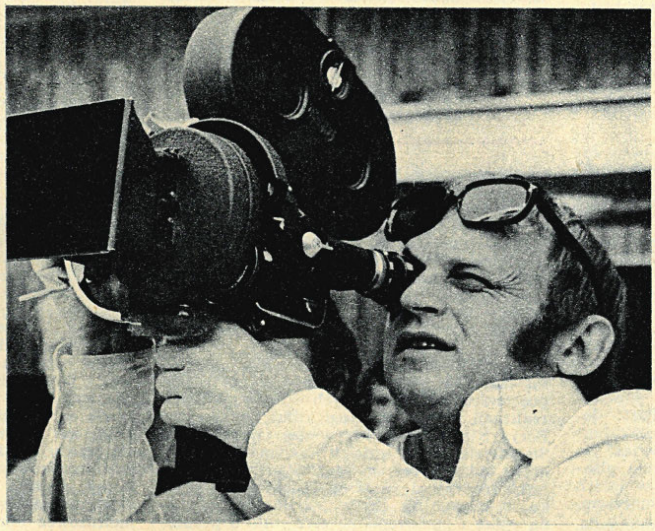
ŻONA — Ciągle.

INŻ. — Jakie to smutne.

ŻONA — Idź już.



Wojciech Pszoniak



Reż. Jerzy Gruza

czytaliśmy

WIELKI FELLINI

Ukazała się najlepsza książka z serii monografii reżyserskich, Wydawnictw Artystycznych i Filmowych, wreszcie w prawdziwie dojrzałym, żeby nie powiedzieć, kunsztownym kształcie.

Tym najbardziej udanym dzieckiem jest „Fellini" Marii Kornatowskiej; książeczka o reżyserze głośnym, znanym w Polsce bardzo dobrze, a przecież kontrowersyjnym, tworzącym filmy niejednoznaczne, pełne wizyjnego rozpasania obrazów i symboliki, wcale nie najłatwiejszej do zrozumienia. Przy tym wszystkim jest Fellini reżyserem o ogromnej, masowej popularności, a jego filmy — nie przestając być sztuką z najwyższego poziomu artystycznej doskonałości — idą w kinach na zasadzie kasowych bestsellerów. Znając nasze, rodzime w tej materii dokonania, tym bardziej dziwimy się, jak możliwe jest takie połączenie owych z pozoru wykluczających się wzajemnie krańcowości.

Uważna lektura książki Marii Kornatowskiej przynosi odpowiedź bynajmniej nie prostą. Bo tu nie tylko chodzi o to, aby robić filmy dobre. Należy je nakierowywać na pewien wspólny u wszystkich ludzi kompleks predyspozycji psychicznych, zepchniętych dziś do podświadomości przez kulturę, cywilizację, ale wciąż rezonujących, gdy dzieło sztuki znajdzie doń właściwą drogę. Autorka sytuuje Felliniego na przecięciu dwóch niezmiernie ważnych społecznie ciągów tradycji, z których jeden widzi sztukę jako kontynuację obrzędu kultowo-magicznego, a więc obrzędu nieomal sakralnego, a drugi — jako kontynuację dionizyjskiej radości życia, umiłowania zabawy, rozrywki. Istotnie napotykamy nieustannie w filmach Felliniego elementy cyrku, klownady („La Strada", „8½", „Giulietta i duchy") i jednocześnie mistyczny nieomal do nich stosunek, żeby przypomnieć tylko rytualne korowody cyrkowców, kończące tak wiele jego filmów.

Sytuując tę dziwną filozofię w kontekście współczesnej kultury, Kornatowska trafnie wskazuje jej modernistyczny rodowód. To w utworach z przełomu wieków odnajdziemy takie same, jak u Felliniego, chorobliwe nieomal nasycenie demonizmem, symboliką orientalno - freudowsko - kabalistyczną, neurastenią, poczuciem osamotnienia i katastrofizmem. Zmieniła się jedynie funkcja. O ile modernizm był łabędzim śpiewem za odchodzącymi czasami wiecznotrwałych pojęć o Pięknym i Dobrym, jako wartościach niezmiennych, na których stoi wszelka sztuka, o tyle misteria Felliniego wydają się nieomal mistycznymi próbami reaktywowania zdewaluowanych pojęć. I w tym tkwi optymizm jego katastroficznych wizji. To tak, jakby ktoś w sformalizowane i skonwencjonalizowane gesty kultowego rytuału wlał na powrót całą mistykę i ekstatyczne uniesienie, jakie może dać tylko autentyczna wiara. Nic dziwnego, że Kornatowska zestawia postawę Felliniego z typem postawy sakralnej, charakterystycznym dla społeczeństw pierwotnych, opisanym przez Mircea Eliade w głośnej u nas książeczce „Sacrum, mit, historia". Myśl współczesnego człowieka, trapiona frustracjami, alienacjami i względnością wszystkich pojęć naszej codzienności, coraz częściej ucieka w tamte regiony. Tak więc Fellini robi filmy o sprawach, które nas żywotnie interesują. I to jest główne źródło jego sukcesów i powodzenia.

Oprócz eseju autorskiego, książka zawiera fragmenty scenariuszy, wywiadów Felliniego oraz głosów krytyki z a i p r z e c i w Felliniemu. Zaś polemizować z nim można prawie w każdym momencie, zaczynając już choćby od niezgody na takie jego zdanie o aktorach: „Nie znoszę aktorów, którzy rozmyślają nad postacią, mają własną koncepcję i uczą się roli na pamięć" (s. 142).

CZESŁAW DONDZIŁŁO

Maria Kornatowska, „Fellini". Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1972. Str. 212, cena 30 zł.

Antyczny manicheizm
„Rustam i Suchrab"

KINO POD PAMIREM

W Tadżykistanie można znaleźć równie wiele egzotycznych osobliwości, co faktów i filmów związanych z Polską. Kino w tej republice ma już tradycje.

ZBIGNIEW PITERA

Od naszego specjalnego wysłannika z ZSRR

Filmowcy w Tadżykistanie twierdzą, że kinematografia nie mogła narodzić się bardziej prawidłowo: pierwsze zdjęcia filmowe nakręcone w tym kraju przedstawiają wjazd pociągu na stację w Duszanbe. Było to w roku 1929, gdy Tadżykistan, odcięty dotychczas od świata przez pustynię i niebotyczne szczyty Pamiru, otrzymał połączenie kolejowe z resztą ZSRR. Ów uroczysty wjazd pociągu był też ozdobą pierwszego wydania kroniki filmowej „Radziecki Tadżykistan".

Dziś w liczącej bez mała 400 tysięcy mieszkańców stolicy republiki czynna jest niewielka, ale dobrze wyposażona wytwórnia filmowa, w której powstaje kilka filmów fabularnych rocznie. Cały dorobek kina tadżyckiego obejmuje około pół setki pełnometrażowych filmów. Swymi tematami, poziomem realizacji, sukcesami i pomyłkami — znaczą one niełatwą drogę rozwojową kina w tym zakątku Środkowej Azji, sąsiadującym z Chinami, Pakistanem i Afganistanem. Tradycje rodzimej sztuki wywodzące się ze starej kultury ludów indo-irańskich, oraz historyczne i aktualne pokrewieństwa z sąsiadami, można często odnaleźć w filmach tadżyckich. Ale przybysz z Polski, zafascynowany egzotyką szacownej przeszłości i dynamicznej współczesności, chcąc nie chcąc trafia na wcale liczne polonica związane z historią i kinem Tadżykistanu.

Żywa jest tu zwłaszcza pamięć Brunona Jasieńskiego, który przebywając od roku 1929 na emigracji w ZSRR, poświęcił swą książkę „Człowiek zmienia skórę" przeobrażeniom dokonującym się w Tadżykistanie podczas pierwszych pięciolatek. Burzliwe losy naszego pisarza-rewolucjonisty, autora „Słowa o Jakubie Szeli" i „Palę Paryż", uwięzionego w roku 1936 na podstawie fałszywych oskarżeń i zmarłego trzy lata później — stara się odmalować dokumentalny film „Śladami Brunona Jasieńskiego", zrealizowany niedawno przez Jelizawietę Kimjagarową. Ale największym wyrazem uznania dla Jasieńskiego była dwuseryjna adaptacja jego powieści „Człowiek zmienia skórę" (1959). Warto dodać, że — jak podaje historyk tadżyckiego filmu, Sajfułło Dżurabajew — powieść tę próbowano sfilmować jeszcze za życia pisarza, ale dopiero realizacja podjęta w latach pięćdziesiątych została uwieńczona sukcesem.

Lata wojny obfitowały też w zdarzenia, które — powracając dziś na ekranie — przypominają, że losy Polaków i Tadżyków często były sobie bliskie. Nie darmo 100 tysięcy obywateli tadżyckich szczyci się odznaczeniami za waleczną postawę na frontach ostatniej wojny. Wśród wielu wojennych epopei szczególną sławę zyskała sobie historia dwóch lotników, którzy — zestrzeleni poza linią frontu — ujęci zostali przez hitlerowców, trafili na warszawski Pawiak i zginęli podczas próby ucieczki. Ich koleje losu starał się odtworzyć reżyser Suwat Chamidow w zrealizowanym rok temu filmie „Tajemnica więzienia na Pawiaku". Temat był niewątpliwie frapujący, pełen autentycznego dramatyzmu, a postacie obu bohaterów godne uwiecznienia na ekranie. Chamidow pomyślał swój film jako heroiczną balladę rzuconą na kronikalnie potraktowane tło wojny. Zabrakło mu jednak zarówno dostatecznej znajomości okupacyjnych szczegółów, jak i środków do ich wiarygodnego odtworzenia. To, co w filmie wywodzi się z dokumentu, jest przekonywające i dramatyczne; to, co ma pretensje poetyckie, jest ujęte zbyt dowolnie, kłóci się z realiami. W rezultacie film trudno uznać za udany, ale warto o nim mówić. Jest bowiem typowym przykładem tematu, który powinien był być realizowany we współprodukcji radziecko-polskiej. Niezbyt wiele filmów powstaje tą drogą, czemuż więc nie potrafimy wykorzystać wzajemnych możliwości, gdy jest po temu aż nazbyt oczywista okazja?

Z satysfakcją natomiast może kinematografia tadżycka wpisać do swego dorobku cykl poetyckich, widowiskowych filmów, których realizacji podjął się przed kilku laty reżyser Borys Kimjagarow. Przywodzą one na myśl Sienkiewiczowską serię w naszym kinie. Tylko że tadżycki reżyser idąc śladem narodowych tradycji sięga aż do utworów z X wieku, w których nie chodzi jedynie o historyczną epikę i „pokrzepianie serc", ale o problemy ogólnoludzkie, o refleksje antycznych poetów i filozofów Wschodu. Należy do nich pomnikowe dzieło irańskiego piśmiennictwa „Szach Name" (Księga o królach) pióra największego poety perskiego Abu'l-Qasima Firdausiego. Opiewa on dzieje Iranu od czasów mitycznych do podboju przez Arabów, apoteozując władców, wodzów, rycerzy itp. Kimjagarow, posługując się barwą i szerokim ekranem, sfilmował z dużym nakładem środków fragmenty tego dzieła: „Sztandar kowala", dwuseryjną „Opowieść o Rustamie" i jej dalszy ciąg zawarty w filmie „Rustam i Suchrab".

O ile w „Opowieści o Rustamie" reżyser miał najwyraźniej trudności z należytą dramatyzacją obfitego materiału literackiego i konsekwentnym utrzymaniem jednolitej konwencji stylistycznej, to „Rustam i Suchrab" jest dziełem harmonijnym, osiąga rangę antycznej tragedii i ujmuje poetyckim polotem godnym Szekspira. Manicheistyczne pojmowanie dobra i zła splata w tragiczne węzły wątki patriotyczne, miłosne, rodzinne; ojcowie zabijają własne dzieci, zemsta nie oszczędza nikogo, nieubłagana ręka losu dosięga po kolei wszystkich. Kimjagarow nadał widowisku atrakcyjną formę plastyczną. Zalany słońcem pustynno-górski plener zaludniają hordy konnych wojowników w stylizowanym rynsztunku, batalistyka utrzymana jest w narastającym rytmie, kadry komponują się z geometryczną precyzją. Nie darmo Kimjagarow był przez kilka lat uczniem Eisensteina.

Wśród dokumentalnych filmów tadżyckich ostatnich lat najlepsza wydaje się wciąż krótkometrażówka „Kino" Władimira Erwajsa, znana z krakowskich festiwali. Jest to sympatyczna relacja o kinomechaniku, który jeździ po górskich bezdrożach ze swą aparaturą i wyświetla „Hamleta" mieszkańcom najdalszych osiedli. Kino jest dla nich często jedynym łącznikiem z wielkim światem i jego kulturą, toteż mechanik skwapliwie wyjaśnia i komentuje wszystko, co dzieje się na ekranie. Jest przejęty swoją pracą, która ma coś z kulturalnego posłannictwa; ale jeszcze bardziej przejęci są widzowie w zaimprowizowanych salkach, stodołach i szałasach, śledząc na ekranie losy Szekspirowskich bohaterów. Uchwycony w tej krótkometrażówce obrazek wyraża najwymowniej cały sens kina pod Pamirem.

Już 21 lat ma Międzynarodowy Festiwal Filmowy w Berlinie Zachodnim. Dotychczas obywał się bez filmów socjalistycznych i cierpiał z tego powodu na swoisty kompleks niższości. Ale teraz sytuacja się zmienia.

SZANSE BERLINALE

JERZY PŁAŻEWSKI

Korespondencja własna

Wprawdzie od ratyfikacji przez Bonn układów z Moskwą i Warszawą oraz od czterostronnego porozumienia berlińskiego — minęło niewiele czasu, ale na festiwalu obecni już byli oficjalni obserwatorzy z ramienia kinematografii ZSRR i NRD. Kinematografie socjalistyczne mogą tu skutecznie lansować swój dorobek, korzystając z dużego zjazdu międzynarodowej krytyki. Festiwal natomiast może filmami z naszych krajów podbudować swój prestiż i podnieść ogólny poziom artystyczny imprezy.

Z poziomem tegorocznej Berlinale nie było dobrze. Co prawda można zrozumieć trudności z zapewnieniem festiwalowi premierowych dzieł, kiedy najlepsze filmy sezonu albo już zostały pokazane w Cannes, albo jadą właśnie do Karlovych Varów, albo zarezerwowane są na Wenecję (dlatego mówi się o przeniesieniu Berlinale na październik). Niemniej tegoroczny festiwal rozczarował prawie wszystkich.

Brak na festiwalu arcydzieł nie musi być winą organizatorów. Może tych arcydzieł po prostu nie ma. Ale przyjęcie do konkursu filmów żenująco nijakich obciąża komisję selekcyjną. I jeszcze jedno: gdy przyjmuje się na festiwal filmy jawnie słabe z Holandii („João" George Sluizera), Kanady („Przeklęta forsa" Denysa Arcand) czy Izraela („Ani dniem, ani nocą" Stevena H. Sterna), ma to pewien sens informacyjny, chodzi bowiem o mało znane kinematografie, które prawdopodobnie nie mają nic lepszego do pokazania. Ale niedobrych filmów amerykańskich, hiszpańskich czy zachodnioniemieckich nic moim zdaniem nie rozgrzesza. Zwłaszcza, gdy równocześnie nie dostały się na festiwal i zostały wyświetlone poza nim tak interesujące dzieła, jak „Życie z rodzicami" Loacha, „Święty Michał miał kogutа" braci Tavianich, „Blanche" Borowczyka czy „Cios za cios" Karmitza.

Nie przesadzajmy jednak w krytyce. Festiwal ujawnił bowiem kilkanaście filmów godnych uwagi, w tym trzy bardzo dobre, które trafną decyzją jury otrzymały również trzy najwyższe nagrody. I tak Złotego Niedźwiedzia zdobył Pier Paolo Pasolini za „Opowieści kanterberyjskie", utrzymane w iście decameronowskim stylu; Nagroda Specjalna przypadła „Szpitalowi" Arthura Hillera („Love Story"), w którym materia dnia powszedniego służy zręcznej metaforze społecznej; wreszcie Srebrny Niedźwiedź za reżyserię przypadł utalentowanemu debiutantowi francuskiemu Jean-Pierre Blancowi, za intymistycznie rozegraną „Starą pannę". Do tych trzech filmów powrócimy jeszcze osobno.

Poza Pasolinim sztandar włoski podniósł wysoko Ferreri, który w „Audiencji" (nagroda FIPRESCI) buduje przewrotny obraz Watykanu, niby kafkowskiego „Zamku", bliskiego a niedostępnego. Pisaliśmy już o „Audiencji" w „Filmach, o których się mówi" (nr 20/72).

Podobną próbę przedstawienia świata jako mglawicy obłędu podjął w bardziej farsowym tonie Peter Ustinov w komedii „Hammersmith uciekł" (nagroda „za całokształt twórczości"). Oszalały sadysta, wymknąwszy się z azylu, z przedziwną łatwością modeluje świat i otoczenie na swoją modłę. Ściągnięty ze szczytu potęgi — ale przez swego psychiatrę, nie aparat władzy — zamknięty zostaje ponownie. Patrząc jednak w arogancką, pewną siebie twarz Richarda Burtona, wierzymy, że nie na długo (i żałujemy, że zbyt wiele „dobrych pomysłów" odebrało tej historii wiele zwartości i przejrzystości).

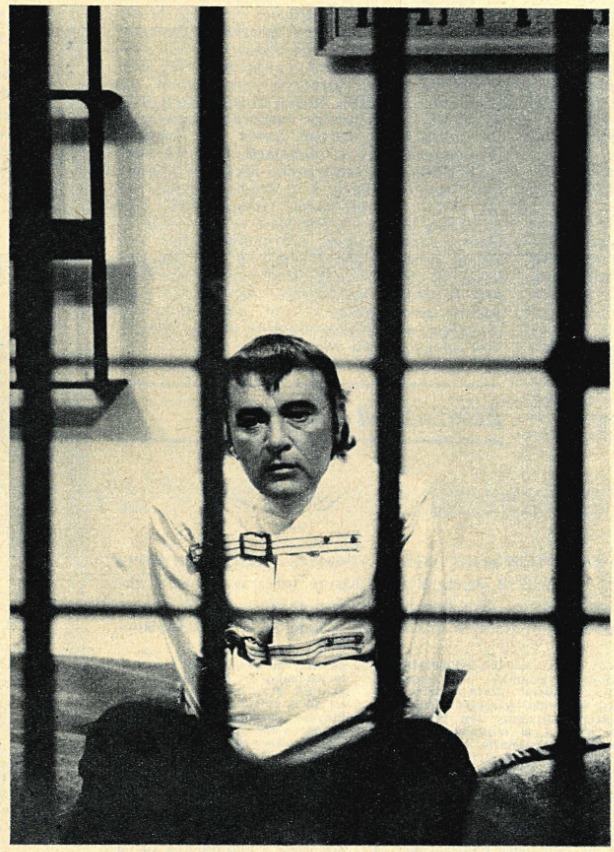
Świat — szpital obłąkanych; świat — więzienie. Ten układ sytuacyjny o różnym współczynniku metaforyczności powtarzał się na Berlinale ze zdumiewającą częstotliwością. Nie wracając nawet do „Szpitala", którego już sam tytuł ma sens zarazem dosłowny i przenośny, wspomnę o „Oddziale zamkniętym" Norwega Arnljota Berga. Chodzi oczywiście o oddział psychiatryczny pewnego szpitala, który widzimy zgoła obiektywnie. A jednak reżyser perfidnie sączy nam do podświadomości sugestię, że ci zamknięci na klucz pacjenci, produkt naszego niespokojnego świata, są może normalniejsi od nas, którzy ich zamykamy. A w każdym razie — że granica między nami a nimi nie istnieje. Kina norweskiego właściwie nie ma, a oto z tej nicości wyłoniła się całkiem uformowana i interesująca osobowość Berga.

W tym samym kręgu skandynawskim (Berlinale pragnie szczególnie starannie penetrować rynek skandynawski) Duńczyk Gert Fredholm zrobił komedię satyryczną „Zaginiony radca". Trochę niekształtna, o zbyt wolnym rytmie, przedstawia niemniej ciekawy casus wyższego urzędnika, zmęczonego bezsensownym życiem mieszczucha. Symuluje on własną śmierć, by z dala od dotychczasowego otoczenia rozpocząć wolne życie, na jakie zawsze miał ochotę. Nic z tego, społeczeństwo identyfikuje go i każe wracać, skazując na karę małego aresztu. I tu wreszcie bohater odżywa: w społeczeństwie konsumpcyjnym jedynie brak wolności może być wolnością! Przemyślnie dorabia sobie radca karę dożywocia i nareszcie ma spokój.

I jeszcze sytuacja odwrotna w filmie „Zatrzymany w oczekiwaniu rozprawy" Nanni Loya. Alberto Sordi (nagroda aktorska), przyjeżdżający do Włoch turysta, zostaje pomyłkowo aresztowany. Cały urlop spędza na przymusowych podróżach z więzienia do więzienia; bezimienny aresztant, którego nikt nie chce przesłuchać. Tragikomedia samotności w tłumie. Taki model współczesnej, zdyszanej z nerwowego pośpiechu cywilizacji, stanowił obsesję najciekawszych filmów Berlinale.

Żeby zmienić tematykę, nastroje i publiczność wystarczyło przewędrować z festiwalowego Zoo Palast do położonego tuż obok Atelier am Zoo. Tu po raz drugi odbył się uzupełniający, ale i rywalizujący z festiwalem przegląd kina politycznego i eksperymentalnego, nazwany Forum Młodego Kina. Zorganizowany przez lewicowe Towarzystwo Przyjaciół Filmoteki Niemieckiej, bez jury i bez nagród, wśród zapalczywych dyskusji — demonstrował filmy częściowo widziane już na innych festiwalach, a nawet klasyczne, ale nie znane jeszcze publiczności zachodnioberlińskiej.

Doskonała widownia Forum, młoda, zadzierzysta i bardzo obkuta w kinematografii, chłonęła filmy radzieckie obok boliwijskich, senegalskich, kubańskich; od techniki strajków okupacyjnych przerzucała się do wytwornych igraszek stylistycznych, od propagandowych dokumentów antyrasistowskich — do poetyckich paraboli o niemoralności wyzysku. W tej sali kino uważane było za świadka swego czasu i narzędzie walki ideowej, o czym nie zawsze pamiętano w trakcie głównego konkursu.



Nowoczesny obłęd
„Hammersmith uciekł" — Richard Burton

zapiski krytyczne

● PARYŻ JAK W „PLAY TIME" ● SYMBOLIZM I ILUZJA ● KREACJONIZM JUŻ OD MÉLIÈSA ●

NIEDZIELA

Niedziela w Paryżu. Miasto wyludnione. Rano prawie martwe, dopiero koło południa trochę się ożywia. Łażę po mieście. Moi znajomi wszyscy wyjechali, a ja chciałem pozostać. Dość dawno nie widziałem Paryża.

Ptasi targ na małym placyku, na wyspie św. Ludwika, w pobliżu Nôtre Dame. Handel ptakami, zwierzętami, kwiatami. Barwne, rozjazgotane stoiska sprzedawców. A oto sprzedawcy-amatorzy: jakaś staruszka z klatką z kanarkiem; trzej algierscy chłopcy z kotami, zwierzątka zaniedbane, pewnie znalezione na śmietniku; schludny pan z synkiem oferujący koszyk pełen szczeniaków. Ewentualni nabywcy interesują się przede wszystkim ptakami. Kanarkami i gołębiami, mniej ptakami egzotycznymi, bo są drogie, chyba że małe jak kolibry — ptaszki bengalskie. Ten targ jest niby z filmów Tatiego. Umierający folklor paryski. Bo folklor tu umiera. Nie ma już całych dzielnic od czasu mojego ostatniego pobytu; na ich miejscu wieżowce. Wczoraj przechadzałem się w pobliżu Place des Fêtes, w XX Dzielnicy. Wiele domów już opróżnionych, zlikwidowane sklepy. Kończy się to, jak w „Play Time".

W pobliżu katedry Nôtre Dame, w sąsiadujących ulicach, wprost na chodnikach czy trawnikach, młodzi turyści z ogromnymi plecakami. Kiedy wyszedłem z metra jadąc tutaj, jeden z nich myśl się w basenie fontanny na placu Châtelet, niby w przydrożnej sadzawce. Część, złożywszy plecaki na skwerach, przegląda książki w kioskach bukinistów wzdłuż brzegu Sekwany. Mam w Warszawie trochę starych tomików pochodzących stąd.

Pod posągiem Wenus z Milo stare, jaskrawo ubrane Amerykanki, niby na karykaturze. Wenus widać z daleka, gdy się wchodzi, trochę z góry, w głębi długiego korytarza. Wygląda z tej odległości jak żywa kobieta, natomiast Amerykanki jak lalki. Zresztą wokół Wenus, jak zwykle, pełno ludzi. Natomiast posągowi Nike z Samotraki mało kto się przygląda. Stoi na podeście schodów wiodących do galerii malarstwa i niektórzy biorą go widocznie po prostu za ozdobę gmachu. Ten jeden z najpiękniejszych posągów, w który na długo przed barokiem został włożony — napięty, każdej chwili gotów się wyzwolić — ruch. Od Nike z Samotraki winien był zacząć swoje rozważania André Bazin, śledząc „przedfilmowe" dzieje sztuki: „Odtąd (od XV w.) malarstwo oscylowało między dwiema tendencjami: jedną o charakterze ściśle estetycznym, zmierzającą do wyrażenia rzeczywistości duchowej, gdzie model zostaje przetworzony za pomocą symbolizmu form; i drugą, która jest zaspokojeniem jedynie psychologicznej potrzeby zastąpienia zewnętrznego świata przez jego sobowtór. Ta druga potrzeba, potrzeba iluzji — gwałtownie rosnąca w miarę jej zaspokajania, pochłonęła powoli sztuki plastyczne. Ponieważ jednak perspektywa rozwiązała tylko problem kształtów, a nie umiała rozwiązać problemu ruchu — realizm nie ustawał w poszukiwaniach dramatycznej ekspresji określonej chwili; czegoś w rodzaju czwartego wymiaru psychicznego, co miałoby sugerować życie w bolesnym bezruchu sztuki barokowej".

Chciałbym przerwać w tym miejscu relację i pozostać jeszcze trochę przy Bazinie. Zacytowany fragment pochodzi z polskiego wydania wyboru jego prac pt. „Film i rzeczywistość" (przekład Bolesława Michałka), który znalazłem u moich tutejszych przyjaciół. W wolnych chwilach znowu go odczytuję. To znakomita szkoła krytycznego, i francuskiego, myślenia. Już znowu (w odnośniku, którym Bazin opatrzył zacytowany fragment) kapitalne spostrzeżenia: „Ciekawe byłoby spojrzeć z tego punktu widzenia (wymienionych tendencji — estetycznej i iluzjonistycznej — w malarstwie) na to, jak konkurowały ze sobą w pismach ilustrowanych od 1890 do 1910 r. reportaż fotograficzny, rodzący się dopiero, i ryciny; przy czym te ostatnie zaspokajały przede wszystkim barokową potrzebę dramatyzmu (np. »Le Petit Journal Illustré«). Sens dokumentu fotograficznego wykształcał się stopniowo i powoli. Można zresztą stwierdzić, że po okresie pewnego nasycenia reportażem fotograficznym, nastąpił zwrot do rysunku dramatycznego w publikacjach typu »Radar«".

Tendencja przetwarzania życia za pomocą form symbolicznych i, z drugiej strony, zastępowanie zewnętrznego świata przez jego obrazowy analogon, pozostały też aktualne na terenie samego filmu, który niby miał być sztuką przede wszystkim naturalistycznej iluzji. Z chwilą kiedy filmowcy dostrzegli w nim kreacyjne możliwości, zaraz zaczęli sięgać od symbolicznych form (od Méliès począwszy), a dziś kino ambitne przede wszystkim tymi formami operuje.

ALEKSANDER JACKIEWICZ

Nasi recenzenci pisali...

„PODWOJNE SAMOBÓJSTWO" (Japonia). Los nieszczęśliwych kochanków spełnia się w rzeczywistości, którą trafniej określa symbol niż naturalistyczna fotografia.

„SPACER W WIOSENNYM DESZCZU" (USA). Melodramat na użytek i ku pokrzepieniu serc pań i panów w wieku średnim.

„NIEDŹWIEDŹ I LALECZKA" (Francja). Zartobliwie opowiedziana historia odwiecznej walki płci. Film wyprany z wszelkiej dwuznaczności, a więc — z wszelkiej erotyki.

„STRATEGIA PAJĄKA" (Włochy). Bernardo Bertolucci jest przedstawicielem kina, któ-re nie proponuje doraźnych i gwałtownych wystąpień, lecz zastanawia się nad życiem i miejscem człowieka na ziemi.

„GÓRY, RZEKI, LUDZIE" (Polska). Reakcje Wietnamczyków, którzy od trzydziestu lat nie zaznali pokoju, są bardziej wymowne niż obrazy drzew pozbawionych liści, zbombardowanych cmentarzy i kościołów.

„POKUSA" (Włochy). Teza — celibat księży jest przeżytkiem i fikcją. Ton — typowy dla włoskiego erotyzmu na wesoło.

„LEW W ZIMIE" (Wielka Brytania — USA). Historyczne plotkarstwo w najlepszym gatunku, jakby tak pomyślane, żeby dorównać wytworności wielkiej Katharine Hepburn.

„KŁOPOTY Z CNOTĄ" (Jugosławia). Jugosłowiański młodzieniec w poszukiwaniu tzw. matczynego seksu. Zabawne, nasycone obserwacjami psychologicznymi.

●

Panie Redaktorze!

Nawiązując do listu ob. Andrzeja Zalewskiego (nr 26 FILMU) Ekspozytura CWF i Miejski Zarząd Kin w Łodzi informują, że remonty kin są nieodzowną koniecznością, zwłaszcza w Łodzi, gdzie większość obiektów kinowych ma już około pięćdziesięciu lat. Zrozumiałe jest, że każde wyłączenie kina z eksploatacji powoduje pewne zakłócenie repertuaru, zwłaszcza jeśli są to kina premierowe lub studyjne.

W kinie „1 Maja" zmiany repertuaru w kwietniu br. były spowodowane nie zaplanowaną jeszcze wówczas uroczystą premierą filmu „Horyzont", którą zorganizowano w kinie studyjnym z udziałem delegacji filmowców węgierskich. Premiera tego filmu spowodowała automatycznie przesunięcie terminów wyświetlania kolejnych filmów.

Niektóre filmy kupowane są na nasze ekrany w zmniejszonej ilości kopii. Należą do nich między innymi filmy wymienione przez ob. Zalewskiego, a wyświetlane wyłącznie w kinach studyjnych, DKF-ach lub na taśmie 70 mm.

Wszystkie filmy zakupione dla kraju są wyświetlane na łódzkich ekranach. Film „Czajkowski" na taśmie 70 mm wyświetlany był w lutym 1971 roku, powtórzony w lipcu 1971 r.: „Miłość" — w lutym 1972 r.: „Piękna nie chce milczeć", „Ostia", „Przemiana" — w czerwcu 1972 r. Termin wyświetlania w Łodzi filmu „Dyrektor" na taśmie 70 mm nie jest nam jeszcze znany.

Film „Posłaniec" przewidziany był w repertuarze kina „Włókniarz" na przełom kwietnia i maja br. Z uwagi na wysoką frekwencję wyświetlanego w kinie „Włókniarz" filmu produkcji polskiej „Szerokiej drogi, kochanie", termin premiery „Posłańca" został przesunięty. Aktualnie film wyświetlany jest w śródmiejskim kinie „Wisła", gdzie cieszy się umiarkowaną frekwencją. Przed wprowadzeniem do „Wisły" „Posłaniec" był wyświetlany w licznych DKF-ach oraz w kinie letnim „Tatry".

Wszyscy miłośnicy sztuki filmowej mogą w Łodzi bez trudności obejrzeć każdy wybitny film w licznych kinach, dyskusyjnych klubach filmowych i na różnych imprezach filmowych (konfrontacje, premiery miesiąca itp.).

Dyrektor
Miejskiego Zarządu Kin
w Łodzi
ZYGMUNT SIWECKI
Dyrektor Ekspozytury
Centrali Wynajmu Filmów
w Łodzi
EUGENIUSZ PASIECZNIK

FILM pisał przed 25 laty...

Co pisał FILM przed laty? Co ciekawego działo się w kraju i za granicą? Z myślą o tych, którzy lubią wspominki, zamieszczamy co dwa tygodnie na tym miejscu wybór wiadomości i komentarzy z dawnych roczników naszego czasopisma.

Nr 22 z LIPCA-SIERPNIA 1947 (dwutygodnik). „Niniejszy numer otwiera okres drugiego roku istnienia naszego pisma. Niestety, skromny ten jubileusz wypadł w momencie nader nieodpowiednim dla nas jak też i dla całej prasy. Na skutek bowiem zarządzenia Rady Ministrów o ograniczeniach w zużyciu papieru dwutygodnik nasz aż do miesiąca września ukazywać się ma nieregularnie. Co do daty ukazania się następnego numeru, nie otrzymaliśmy dotąd jeszcze ostatecznej decyzji. Kosztem pewnych strat w ilości numerów FILMU przyczynimy się do wypełnienia planowej akcji wydania w zwiększonym nakładzie książek szkolnych".

Zbigniew Kuźmiński pisze z Pragi: „Czescy gospodarze wytwórni na Barrandovie są dumni ze swego Hollywood, w którym filmowcy wszystkich prawie narodów słowiańskich znaleźli wspaniały warsztat realizatorski".

Recenzje. „»Goal« i »Mistrz sportu« są to dwie komedie sportowe, zrealizowane ostatnio przez wytwórnie radzieckie. Analizując dokładnie oba te obrazy, możemy wytknąć im nieporadność w kształtowaniu fabuły, wadliwą budowę dramatyczną scenariusza, czy też pewne niedociągnięcia natury technicznej — lecz musimy w zamian przyznać, że utrzymane są w miłym tonie, stwarzającym nastrój pełen humoru, radości i zdrowia". ● „Oszalały z bólu oficer dusi własnymi rękami kobietę i podchodzi do okna, za którym widać unoszące się coraz wyżej i wyżej płomienie. Film »Ojczyzna« reżysera Louis Daquina kończy się triumfalnym akcentem akordu dzwonów, na którym gra jedna z uczestniczek ruchu oporu. Akcja jest wybitnie kinetyczna i daje olbrzymie możliwości wygrania jej w tworzywie filmowym".

Z wywiadu z Marcelem Carné: „»Bitwa o szyny« to dobrze zbudowany, solidny film, »Rzym, miasto otwarte« to doskonały film. Ale przewidzieć jeszcze nie można, czy te filmy przetrwają jako dzieła klasyczne. Nie są to bowiem ani reportaże pozbawione zupełnie aktora, ani też filmy aktorskie. Takie pogranicze nie wydaje mi się na stałe właściwą drogą rozwoju filmu".

Odpowiedzi redakcji: „Z braku miejsca nie odpowiadamy na żadne pytania nieistotne w rodzaju ile Duszyński ma lat, czy Żabczyński jest żonaty i gdzie mieszka itd. Nadsyłanie tego rodzaju pytań jest bezcelowe".

IDZIEMY DO KINA

JASKÓŁKI

(Madarkak)

Scenariusz: **Livia Gyarmathy** i **Geza Böszörmenyi**
Reżyseria: **Geza Böszörmenyi**
Zdjęcia: **Elmer Ragalyi**
Muzyka: **Gabor Presser** i zespół „Locomotiv"
Wykonawcy: Rozi — **Ila Schütz**, Ida — **Ildiko Bansagi**, Dani **György Cserhalmi**, Fölöp — **Lajos Öze**, Gyula — **Tibor Szilagyi**, Feri — **Sandor Lukacs**, matka Feriego — **Lujza Orosz**, narzeczony — **Peter Hauman**.
Produkcja: MAFILM (Węgry) — 1971.

*

Barwna komedia. Perypetie dwóch wiejskich dziewcząt, które przyjechały do Budapesztu w poszukiwaniu pracy i mężów.

Dodatek: „Fernand Léger". Scenariusz, realizacja i komentarz: **Konstanty Gordon.** Zdjęcia: **Wiktor Prejs.** Muzyka: **Piotr Marczewski.** Komentarz czytają: **Ryszard Sobolewski** i **Ksawery Jasieński.** Konsultacja: **doc. dr Jerzy Zanoziński.** Produkcja: Wytwórnia Filmów Oświatowych — 1971. Barwny film, zrealizowany z okazji eksponowania w Polsce wystawy dzieł Fernanda Légera.

BALLADA O CABLE'U HOGUE'U

(The Ballad of Cable Hogue)

Scenariusz: **John Crawford** i **Edmund Penney**
Reżyseria: **Sam Peckinpah**
Zdjęcia: **Lucien Ballard**
Muzyka: **Jerry Goldsmith**
Wykonawcy: Cable Hogue — **Jason Robards**, Hildy — **Stella Stevens**, Joshua Sloane — **David Warner**, Bowen — **Strother Martin**, Taggart — **L. Q. Jones**, Ben Fairchild — **Slim Pickens**, Cushing — **Peter Whitney**, Clete — **Gene Evans**, Jensen — **William Mims**, pani Jensen — **Kathleen Freeman**, Claudia — **Susan O'Connell**, Powell — **Vaughan Taylor**, Williams — **Felix Nelson**, Webb Seely — **Max Evans**, pastor — **James Anderson**, klient — **Darwin W. Lamb.**
Produkcja: Warner Bros (USA) — 1970.

*

Subtelna parodia popularnych wątków westernowych. Akcja filmu rozgrywa się na amerykańskim zachodzie. Bohater, ograbiony przez kompanów i pozostawiony własnym siłom na pustyni, niespodziewanie znajduje źródło, przy którym wznosi zajazd dla przejeżdżających tą trasą dyliżansów. Po kilku latach jego prześladowcy zatrzymują się przy tym źródle... Film zrealizował Sam Peckinpah, uważany za jedną z najciekawszych indywidualności współczesnego kina amerykańskiego, autor „Strzałów o zmierzchu", „Majora Dundee" i „Nędznych psów".

Uwaga! Film jest wyświetlany bez dodatku krótkometrażowego.

WÓDZ SEMINOLÓW

(Osceola)

Scenariusz: **Günter Karl** i **Walter Püschel**
Reżyseria: **Konrad Petzold**
Zdjęcia: **Hans Heinrich**
Muzyka: **Wilhelm Neef**
Wykonawcy: Osceola — **Gojko Mitić**, Raynes — **Horst Schulze**, Moore — **Jurie Darie**, Gladys — **Karin Ugowski**, Zilla — **Kati Bus**, Rhea — **Pepa Nikolowa**, Che-Cho-Ter — **Iskra Radewa**, Benjamin — **Aubrey Pankey**, Robin — **William Aniche**, Black Panther — **Boubacar Touré**, Tom — **Josef Quartey**, Joshua — **Almamy Soumaré**, Hammer — **Gerhard Rachold**, Phipps — **Werner Kanitz**, gubernator — **Gerry Wolff**, Thompson — **Wolfgang Greese**, Clinch — **Bruno Carstens**, Stock — **Kurt Kachlicki**, Peggy — **Monika Woytowicz**, Emathla — **Daniel Miszew**, Mikonopi — **Stefan Pejczew**, Arpeika — **Iwan Dorin**, Fiecher — **Predrag Milinkovié**, porucznik — **Jürgen Frohriep**, sierżant — **Fritz Mohr**, maszynista — **Willi Neuenhahn**, palacz — **Frank Plange**, gospodarz — **Bodo Schmidt.**
Reżyseria polskiej wersji językowej: **Maria Olejniczak.**
Produkcja: DEFA (NRD), przy współpracy WFF w Sofii i ICAIC w Hawanie — 1971.

Barwny, szerokoekranowy film przygodowy. Epizod z dziejów plemienia Seminolów — Indian osiadłych na Florydzie. Ich walka na początku ubiegłego stulecia przeciwko białym plantatorom. Prócz aktorów z NRD, w filmie występują aktorzy rumuńscy, jugosłowiańscy, bułgarscy.

Dodatek: „Magazyn popularnonaukowy krajów socjalistycznych" nr 4. Opracowanie: **Konrad Siwecki.** Produkcja: Wytwórnia Filmów Oświatowych — 1972. Wydanie poświęcone problemowi niedoboru słodkiej wody w dzisiejszym świecie. Wykorzystano materiały z Sofii, Berlina, Bukaresztu, Budapesztu, Moskwy i Łodzi.

Dziewięciu gniewnych ludzi

wybitny — 6 dobry — 4 słaby — 2
b. dobry — 5 dyskusyjny — 3 zły — 1

TYTUŁ FILMU	L. Bukowiecki	B. Drozdowski	I. Eljasiak	S. Grzelecki	S. Janicki	Z. Kałużyński	B. Michałek	Z. Pitera	J. Płażewski
Strategia pająka	5		4	5		4	5	4	6
Metello	4		4	4	5	3	4	4	5
Kłopoty z cnotą	5		4	3					4
Spacer w wiosennym deszczu	5	3		3			3	3	5
Zaproszona	4			3		3	3	4	5
Anonimo Veneziano	4	3	5	4	3	2	3		5
Człowiek orkiestra	4	3		3				3	4
Przez pustynię	4			3		3		3	3
Wyzwolenie — kierunek głównego uderzenia	4			3	3	2	3	3	3
Niedźwiedź i laleczka	4	3		2		3		3	3
Kajtek i siedmiogłowy smok	3								
Pokusa	1	3		4			3		1

REDAGUJE KOLEGIUM W SKŁADZIE: Tadeusz Karpowski (z-ca redaktora naczelnego), Bolesław Michałek (redaktor naczelny), Jerzy Peltz (sekretarz redakcji), Zbigniew Pitera, Elżbieta Smoleń-Wasilewska, Ewa Toeplitz (redaktor graficzny). **REDAKCJA:** Warszawa, ul. Puławska 61. Telefony: redaktor naczelny — 44-30-18 lub w. 116. Centrala — 44-40-31 i 44-40-32. Sekretarz redakcji w. 115, dział krajowy — w. 113, dział zagraniczny — w. 115, dział graficzny — w. 112.

ZDJĘCIA KRAJOWE: Centrala Wynajmu Filmów, Centralna Agencja Fotograficzna, Przedsiębiorstwo Realizacji Filmów „Zespoły Filmowe", Z. Nasierowska, R. Rzeczycki, R. Sumik, archiwum. **ZDJĘCIA ZAGRANICZNE:** Mosfilm (ZSRR), Wytwórnia Filmów Fabularnych w Sofii (Bułgaria), Mafilm (Węgry), „Cinemonde", Unifrance Film (Francja), 20-th Century Fox (USA), Lux Vides, Titanus (Włochy), UPI, archiwum.

FILM
TYGODNIK

WYDAWCA: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe. **ADMINISTRACJA:** ul. Puławska 61, tel. 44-30-19. Cena prenumeraty za granicą: kwartalnie — 54,60; półrocznie — 109,20; rocznie — 218,40. Przedpłaty na prenumeratę ze zleceniem wysyłki za granicę przyjmuje na okresy kwartalne, półroczne i roczne Przedsiębiorstwo Kolportażu Wydawnictw Zagranicznych „Ruch" w Warszawie, ul. Wronia 23, za pośrednictwem PKO Warszawa, konto nr 1-6-100024. Druk: Dom Słowa Polskiego, Warszawa, ul. Miedziana 11.

Numer oddano do druku 15.VII.1972 r. Zam. 6096 A-16

INDEKS 35901

„POTOPU" CIĄG DALSZY

Od wielu miesięcy trwają prace nad filmowym „Potopem". Reż. Jerzy Hoffman i jego ekipa kręcą w różnych miejscach Polski i Związku Radzieckiego. Aktualnie przebywają na Ukrainie, w okolicach Kijowa. Stamtąd otrzymaliśmy zdjęcie ze sceny pojedynku Kmicica z Wołodyjowskim i podejścia Laudy pod Lubicz. W roli Kmicica — Daniel Olbrychski, a pana Wołodyjowskiego — Tadeusz Łomnicki.